CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

साहित्य प्रकाश

डा. केशवप्रसाद उपाध्याय

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विनोद अधिकारी
धुसेनी दुराडाँडा
लमजुङ।

साहित्य–प्रकाश

(संशोधित तथा परिवर्द्धित संस्करण)

डा. केशवप्रसाद उपाध्याय

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रकाशक : साझा प्रकाशन, काठमाडौं, नेपाल ।
प्रथम संस्करण : वि. सं. २०३०
द्वितीय संस्करण : वि. सं. २०३४
तृतीय संस्करण : वि. सं. २०४०
चतुर्थ संस्करण : वि. सं. २०४४
छापिएको संख्या : ११०० प्रति ।
मुद्रक : शक्ति प्रिन्टर्स, नरदेवी, काठमाडौं ।
मूल्य : ५५।–

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्राक्कथन

भन्दछन्, "आवश्यकता आविष्कारकी जननी हो ।" प्रस्तुत ग्रन्थ कुनै नौलो आविष्कार त होइन, तर आवश्यकतापूर्ति यसको उद्भवको मूल हेतु हो । नेपाली पढ्ने आफ्ना महाविद्यालयीय छात्र-छात्राहरूको आग्रह, अन्य भाषाका सहकर्मी विद्वान्हरूको 'के नेलालीमा साहित्य-शास्त्र छैन ?' भन्ने आश्चर्यमय प्रश्नले उत्पन्न गरेको ग्लानिमय लज्जा र आफूले एम. ए. को तयारी गर्दा साहित्यका विभिन्न पक्ष र तत्त्वहरू भएको यस्तो कुनै नेपाली पुस्तकको अभावमा अंग्रेजी र हिन्दीका विविध सामग्रीहरू तथा संस्कृतका ग्रन्थहरूबाट सहायता लिनमा उठाउनुपरेको श्रमले उत्प्रेरित उत्साहमा मैले यस्तो गहन विषयमा कलम चलाउने दुःसाहस गरेको हुँ । यस प्रकारको ग्रन्थमा– जो सर्वथा स्वाभाविक छ–मेरो भूमिका मौलिक सिद्धान्तकारको नभई प्रायः छरिएका सामग्रीहरूको सम्पादन तथा अन्य भाषामा रहेका विचारहरूको अनुकथन गर्ने संयोजकको नै छ भन्ने स्पष्ट गरिदिनु मेरो लेखकीय धर्म हो ।

यहाँ मैले कविको परिचयदेखि प्रारम्भ गरी साहित्यका समस्त-विधाहरूको लक्षण र साहित्यमा पाइने मूलभूत तत्त्वहरूको उपस्थापन एवं व्याख्याको प्रयत्न गरेको छु । संस्कृत, अंग्रेजी, हिन्दी र यथासम्भव नेपाली साहित्यमा निहित सिद्धान्तहरूको परिप्रेक्ष्यमा लक्षण-निर्माण र सिद्धान्तको स्थापनाको आफ्नो अनधिकृत लहड पूरा गर्न मेरो चेष्टा रहेको छ । यी बाहेक साहित्य-विधाहरूको छोटो एतिहासिक सर्वेक्षण गर्दै नेपाली साहित्यका सन्दर्भलाई मूल लक्ष्य मानी त्यसमा भएको सिद्धान्त र शैलीको विकास र परिवर्तनको सानो झलकसमेत मैले दिन खोजेको पाइनेछ । फेरि कतिपय नेपाली कृतिहरूमाथि आलोचनात्मक टिप्पणी दिने लोभलाई पनि मैले

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

संवरण नगरेको देखिनेछ । अर्को कुरा, पूर्वीय र पाश्चात्य साहित्यमा चर्चित काव्यदर्शनगत कतिपय मान्यताहरूलाई परिशिष्ट खण्डमा छुट्टै राखिदिएको छु । यसरी यो ग्रन्थ व्यावहारिक साहित्य-शास्त्र हुनाको साथै संयोजनको दृष्टिले अन्य ग्रन्थहरूभन्दा भिन्नै र त्यसैले केही विचित्र पनि हुन गएको छ । यसमा पूर्वेली सिद्धान्तहरू विशेष मात्रामा परेका छन् र तिनको विस्तृत व्याख्या पनि भएको छ तर पाश्चात्य मतहरूचाहिँ केही मुख्य-मुख्य मात्र परेका छन् र सामयिक मतहरू त पटक्कै परेका छैनन् । यसको कारण केही अंशमा तत्काल अध्ययन र सामग्रीसङ्कलन गर्ने सुविधाको अभाव थियो, जो स्थानीय लाचारी हो र केही अंशमा ग्रन्थको कलेवर ज्यादा ठूलो नपार्ने सावधानीको आग्रह ।

प्रस्तुत कृति २०२५ सालमा तयार पारी २०२६ मा 'साझा प्रकाशन' समक्ष पठाइएको थियो । अब समयतत्त्वले गर्दा ५ वर्षअगिका मेरा मान्यता, उदाहरण, व्याख्या र उद्धरणहरू-सम्भव छ-मेरो दृष्टिमा पनि सुधार र विस्तृतीकरणका अपेक्षी भएका होलान् । फेरि मनमा लागेका कैयौं प्रसङ्गहरू, जो उति वेला झटपट किताप तयार पारी छपाइहाल्ने रहरले गर्दा कलेवरवृद्धितिर नलाग्ने सुरले समाविष्ट हुन सकेका थिएनन्, समाविष्ट पार्न सकेको भए पनि हुने रहेछ भन्ने चुकचुकी अहिले नभएको होइन । तैपनि यस पुस्तकले साहित्यका विषयमा जान्न चाहने नयाँ अध्येताहरूलाई किञ्चित्मात्र सहायता गर्नसक्योभने मेरो परिश्रम सार्थक र पुरस्कृत भएको सन्तोष मलाई हुनेछ । म आफ्नो रचनाको मूल्याङ्कन के गरूँ ? त्यो न उचित छ न त्यसबाट ग्रन्थको गौरव बढ्छ । यो त विज्ञ पाठकको अधिकार हो, जसमाथि हस्तक्षेप गर्ने मेरो कुनै इच्छा छैन ।

—केशवप्रसाद उपाध्याय

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रकाशकीय

नेपालीमा साहित्य–शास्त्र हुँदै नभएको होइन । पण्डितराज सोमनाथ सिग्द्यालको 'साहित्य–प्रदीप' र पं० कोमलनाथले अनुवाद गरेको 'साहित्य–दर्पण' पनि हामीसंग थिए । तर ती एकपक्षीय थिए भनौं । उच्चतहको अध्ययन गर्दा विद्यार्थीहरूले यस विषयमा अरू भाषाका पुस्तकको सहारा लिनुपर्ने र नेपाली उदाहरणहरू समेत आफैले पहिल्याउन पर्ने स्थिति थियो । विद्यार्थीहरूको दुःख आफू पनि विद्यार्थी हुँदा बुझेर प्रा० केशवप्रसादज्यूले यो 'साहित्य–प्रकाश' तयार पारिदिनुभएको हो । उहाँको त्यस्तो मेहनतको वस्तु हाम्रो जिम्मा दिनुभएकोमा हामी उहाँको गुन मान्छौं ।

पुस्तकको बारेमा चाहिं हामी एउटा कुरा मात्र भन्छौं । लेखकले 'मैले यस्तो गहन विषयमा कलम चलाउने दुःसाहस गरेको हुँ' भन्नुभएकोमा हामी सहमत छैनौं । हामी त भन्छौं–यो दुःसाहस होइन, दायित्व हो, उहाँले गर्नुपर्ने कुरो । यो उहाँको पाण्डित्यले उहाँलाई यस विषयमा प्रदान गरेको जिम्मेदारी हो ।

साहित्य–शास्त्रमा भन्ने मौलिक कुरा प्रायः हुँदैनन्–सबैतिर छरिएका वस्तु एकत्रित गरेर सम्पादन गर्ने नै मुख्य काम हुन्छ । सम्पादनको काममा नेपाली भाषा र साहित्यको कत्तिको प्रतिनिधित्व भएको छ त्यसले नै यहाँ मौलिकताको श्रेणी विभाजन गर्छ । यस किसिमले हेर्दा पनि 'साहित्य–प्रकाश'मा केशवप्रसादज्यू उच्चतहमा देखापर्नुहुन्छ भन्दा आफ्नाको पक्ष गरेको नभनियोस् । यत्ति ।

२०३०

कमल दीक्षित

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अनुक्रम

विषय

प्रकाशकीय	
प्राक्कथन	
भाषा र साहित्य	१
वाङ्मय र साहित्य एवं काव्य	३
के साहित्य कला हो ?	४
कवि र काव्य	६
कवि परिचय	६
काव्य परिचय	८
पाश्चात्य साहित्यमा कवि र काव्य	१३
साहित्य, काव्य र कविताको परिचय	१४
नेपाली कविहरूको दृष्टिमा काव्य ...	१८
निष्कर्ष	१९
काव्य-हेतु	२१
निष्कर्ष	२७
काव्यको मूल्य वा प्रयोजन	२९
संस्कृत साहित्यमा काव्य प्रयोजन	२९
हिन्दी साहित्यमा काव्य प्रयोजन	३१
नेपाली साहित्यमा काव्य–प्रयोजन	३१
पाश्चात्य दृष्टिमा काव्य प्रयोजन	३३
निष्कर्ष	३५
काव्यको वर्गीकरण	३९
अभिनेय काव्यको स्रोत	३९

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विषय

नाटकको प्राचीनता	४४
संस्कृत नाटक र ग्रिसेली नाटक	४५
संस्कृत नाटचकलाको विकास र विशेषता	५०
ग्रिसेली नाटचकलाको विकास र विशेषता	५३
पाश्चात्य नाटचकलाको ऐतिहासिक विकासक्रम	५६
नेपाली नाटकको उद्भव र विकास	६१
नेपाली नाट्यकला र त्यसमा आएका मोडहरू	६६
रूपक, नाटक, नाट्य एवं अन्य भेदहरू	७३
रूपकका भेद	७४
साहित्यदर्पणको आधारमा प्रकरण आदिको संक्षिप्त परिचय	७६
उपरूपक	७७
पाश्चात्य दृष्टिमा नाटक–परिचय	८०
आधुनिक कालमा नेपालीमा देखिएका नाटकहरूको वर्गीकरण	८१
नाटकीय तत्त्व	८४
रस	८६
वृत्ति	८६
पाश्चात्य विचार : अरिस्टोटलको मत	८८
नाटकीय तत्त्वको निरूपण	९१
नाटकमा वस्तु–विन्यास	९६
सन्धि	९६
कार्यावस्था	९६
अर्थप्रकृति	९७
प्रस्तावना	९८
नाटकीय प्रभाव	१००
अभिनेय हुनको लागि नाटकमा चाहिने गुण	१०३
नाटकको उद्देश्य	१०५
श्रव्य वा पाठ्यकाव्य	१०७
संस्कृत श्रव्य वा पाठ्य काव्यको परिचय	१०७
नेपाली श्रव्य वा पाठ्यकाव्यमा वर्गीकरण	१०८
संस्कृत श्रव्य काव्यको परिचय	१०९

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विषय

अरिस्टोटलको महाकाव्य–सम्बन्धी विचार	११२
अरिस्टोटलको विचारमा महाकाव्यको रचनाशैली...	११३
संस्कृत साहित्याचार्यहरू र अरिस्टोटलको महाकाव्य...	११४
अन्य विद्वान्हरूको महाकाव्य सम्बन्धी मत	११५
महाकविले ध्यानमा राख्नुपर्ने कुरा	११७
गद्य	११८
नेपाली काव्य परिचय	११६
प्रबन्धात्मक	११९
अप्रबन्धात्मक	१२३
गद्य	१२६
कथा	१२६
प्राचीन कथा र आधुनिक कथा	१३१
नेपाली आधुनिक कथाको उदय	१३४
कथाको परिभाषा	१३५
हिन्दी साहित्यकारहरूको कथागत मान्यता	१३६
नेपाली साहित्यकारहरूको दृष्टिमा कथा	१३६
कथा कस्तो होस् ?	१३७
कथाको आयाम	१३७
कथाको अवयव र संगठनात्मक तत्त्व	१३८
कथाका तत्त्व	१४०
कथाका गुण	१४२
कथाका दोष	१४२
कथाका कार्य	१४३
कथाका प्रकार	१४३
कथालेखनको पद्धति	१४५
उपन्यास	१४६
उपन्यासको व्युत्पत्ति, अर्थ र इतिहास	१४६
नोवेल वा उपन्यासको परिभाषा	१४७
उपन्यासको उत्पत्ति र विकास	१४८

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विषय

हिन्दीका साहित्य ारहरूको दृष्टिमा उपन्यास १५०
उपन्यास तत्त्व १५३
कथाबस्तु १५३
कथावस्तुको भेद १५५
कथा र कथानक १५६
कथावस्तुको कार्यावस्था १५६
विषय वस्तुको गठन वा गुम्फन १५७
पात्र र चरित्र चित्रण १५८
पात्रहरूको वर्गीकरण १६०
कथानक र चरित्र १६२
सम्वाद १६२
देश, काल, वातावरण १६४
जीवन दर्शन १६५
उपन्यासमा आदर्श र यथार्थ १६६
उपन्यासमा श्लील र अश्लील १७१
शैली १७२
उपन्यासको भेद १७३
घटनाप्रधान १७४
चरित्रप्रधान १७५
चित्रात्मक वा मिश्रित उपन्यास १७६
नाटकीय उपन्यास १७७
जीवनी र आत्मकथा १७६
संस्मरण १८०
नियात्रा १८०
निबन्ध १८१
उत्पत्ति १८१
निबन्ध, प्रबन्ध, लेख १८२
हिन्दी शब्द-सागरमा प्रबन्धको अर्थ १८३
निबन्धको परिभाषा १८४
निबन्धको वर्गीकरण १९०
निबन्धको गठन १९२

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विषय

निवन्धका तत्वहरू	१९४
विविध काव्यविधाहरूको तुलनात्मक अध्ययन	१९६
नाटक र महाकाव्य	१९६
महाकाव्य र खण्डकाव्य	१९७
नाटक र उपन्यास	१९८
कथा र उपन्यास	१९९
कथा र एकाङ्की नाटक	१९९
कथा र निबन्ध	२००
महाकाव्य र उपन्यास	२०१
काव्यतत्त्व	२०२
भावपक्ष	२०८
कलापक्ष	२१०
परिशिष्ट	२११
अलङ्कारवाद	२११
अलङ्कारवादीहरूको मतमा अलङ्कार	२१३
अन्य सम्प्रदायमा अलङ्कारको लक्षण	२१३
विवेचना	२१४
शब्दालङ्कार	२१६
अलङ्कार	२१६
अर्थालङ्कारको इतिहास	२२०
रसवाद	२२०
रस काव्यको आत्मा	२२१
रसको स्वरूप	२२१
रसको व्युत्पत्त्यर्थ र...	२२१
रसनिष्पत्ति–प्रक्रिया	२२२
विभाव आदिको परिचय	२२३
अनुभाव	२२४
व्यभिचारी वा सञ्चारीभाव	२२४
स्थायीभाव	२२४
शंकुकको अनुमितिवाद	२२६

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विषय

भट्टनायकको भुक्तिवाद	२२८
अभिनव गुप्तको अभिव्यञ्जनावाद	२२९
रीतिवाद	२३२
रीतिको परिभाषा	२३१
गुण र रीति	२३३
गुणको संख्या	२३४
रीतिसंख्या	२३५
मुख्य रीतिहरूको परिचय	२३५
रीतिको महत्त्व र आवश्यकता	२३७
रीतिहरूको नामकरणको रहस्य	२३८
रीतिहरूको विकास–क्रम	२३९
भौगोलिक विशेषतायुक्त रीतियुग	२३९
वर्ण्यवस्तुको अनुरूप रीतियुग	२३९
व्यक्तिगत विशेषताको आधारमा नामकरण गर्ने ..	२४०
ध्वनिवाद	२४१
व्युत्पत्ति	२४२
ध्वनिवादको पृष्ठभूमि	२४२
शब्दशक्ति	२४४
अभिधा	२४४
लक्षणा	२४५
व्यञ्जना	२४६
व्यञ्जनाका भेद	२४७
ध्वनि विरोधी मत	२४७
विरोधी मतहरूको खण्डन	२४८
भक्तिवादी वा लक्षणावादी मतको खण्डन	२४९
अनिर्वचनीयतावादको खण्डन	२५०
ध्वनि–स्थापना	२५३
ध्वनिको लक्षण	२५३
वाच्य, लक्ष्य र व्यङ्ग्य (ध्वनि)	२५४
ध्वनिभेद	२५६

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विषय

वक्रोक्तिवाद	२५८
वक्रोक्तिको स्वरूप र परिभाषा	२५९
विभिन्न आचार्यहरूको दृष्टिमा वक्रोक्ति	२५६
कुन्तको काव्यलक्षण	२६१
वक्रोक्तिका छ भेद	२६४
क्रोचेको अभिव्यञ्जनावाद र कुन्तकको...	२६५
साधारणीकरणको सिद्धान्त	२६६
अभिव्यञ्जनावाद क्रोचेको मान्यता	२७३
कला कलाको लागि वा कविता कविताको लागि	२७६
कलावादको पृष्ठभूमि	२७९
कलादवादको मान्यता	२८१
कलावाद र भारतीय मत	२८५
प्रगतिवाद	२८८
प्रगतिवादको दर्शन	२९१
प्रगतिवादका मान्यताहरू	२९२
प्रगतिवादको वैशिष्ट्य	२९२
प्रतीकवाद	२९६
प्रतीकवाद र त्यसको प्राचीन दर्शन	२९७
प्रतीकवादको कलादृष्टि र विशेषता	२९९
छायावाद	३०३
छायावादको उत्पत्ति	३०७
छायावादको मान्यता	३०८
छायावादको विशेषता	३०९
छायावादको ह्रास	३०९
रहस्यवाद	३१०
रहस्यवादको उत्स	३११
रहस्यवादको भाव र विभावपक्ष	३१३
रहस्यवादको भेद	३१३
सहायक ग्रन्थहरू	३१५
पत्रिका	३१६

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विषय-प्रवेश

भाषा र साहित्य

भाषा मानव-सभ्यताको प्रथम महत्त्वपूर्ण आविष्कार हो। हाम्रो जीवनमा भाषाको के महत्त्व छ, त्यो यति परिचित भएको छ कि प्रायः हामी त्यस विषयमा ध्यान नै दिँदैनौं। यो त जलवायु झैं थाहै नपाईकन, परिश्रम नै नगरीकन स्वतः उपलब्ध भएजस्तो हामीलाई लाग्छ, यद्यपि यो पिता-माताबाट अर्जित गरिएको सम्पत्ति हो। जसरी उपवासको पीडा त्यस व्यक्तिलाई अनुभव हुँदैन, जो यथासमय पेटले मागेजति खान पाउँछ, त्यसै गरी भाषाको महत्त्व त्यसलाई ज्ञात हुँदैन, जो सहजतासाथ भाव व्यक्त गर्न पाउँछ। भाषाको अभावमा कस्तो पीडा हुन्छ, त्यो कि त अजान शिशुलाई थाहा होला, कि त बोल्न नसक्ने लाटोलाई र कि त्यस व्यक्तिलाई जो आफ्नो भाषा नबुझिदिने अन्य भाषा-भाषीको बीचमा पर्न जान्छ। हृदयको भाव एवं विचारलाई भाषामा व्यक्त गर्न पाउनु साधारण आनन्द र सुविधाको कुरा होइन। उच्चारणोपयोगी अवयवहरूबाट निःसृत ध्वनि-समूहका माध्यमले भाव-प्रकाशन-को सुविधा पाएपछि मानवमा सामाजिकताको साथै सभ्यताको विकास गर्ने गुण र क्षमता आयो होला भन्ने कल्पना गर्न् कठिन छैन। अनेकौं प्रकारका अनुभवहरू जम्मा भएर जब ज्ञान-राशि बन्यो त्यसबाट आफ्ना उत्तराधिकारी-हरूलाई लाभान्वित तुल्याउने इच्छाले बूढा-पाकाहरूलाई कृतकृत्याउनु स्वाभाविकै हो। यो सञ्चित ज्ञानराशि नै वाङ्मय वा साहित्य हो, जसको प्रचार-प्रसार मौखिक रूपमा भयो। यो सुनेर याद गरिन्थ्यो, त्यसैले यसलाई हाम्रा पुर्खाले 'श्रुति' भने, जो पछि 'वेद' कहलियो। सुनेको कुरालाई सम्झनु पनि आवश्यक थियो, त्यसैले यसलाई 'स्मृति' भनियो। यस प्रकार आरम्भमा भाव र विचारको संचयरूपी वाङ्मय 'श्रुति' र 'स्मृति' को रूपमा हाम्रा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पूर्वजहरूको बीच पारस्परिक रूपले चलिरह्यो । जब लिपिको आविष्कार भयो, तब वाङ्मयलाई लिखित रूपमा प्रचारित गर्न थालियो । विस्तारै-विस्तारै वाङ्मयमा समाविष्ट भाव र विचारलाई विभाजित गर्नुपर्ने आवश्यकता अनुभव भयो र यसका दुई भेद गरिए– शास्त्र र काव्य।[1]

माथिको विवरणबाट भाषा र वाङ्मय वा साहित्यको के, कस्तो सम्बन्ध रहेछ, त्यस विषयमा केही प्रकाश पर्दछ । ध्वनिसमुदायबाट पद, पदबाट वाक्य र वाक्यबाट वाङ्मय यस्तो क्रम देखिन्छ । यसरी भाषा वाङ्मय वा साहित्यको शरीर हो । भाषाविना साहित्यको कल्पना हुन सक्दैन । तर के चाहिं बिर्सनु हुंदैन भने साहित्य नजन्माउने भाषा फस्टाउन सक्तैन र भाषालाई समृद्ध पार्दै जान नसक्ने साहित्य विकसित हुन सक्तैन । निश्चय नै भाषाको विकास भन्नाको अर्थ साहित्यको विकास हो र साहित्यको विकास भन्नाको अर्थ भाषाको विकास हो । शब्दभण्डार विस्तृत भएर जानु भाषाको भौतिक विकास हो, भाव र विचार–भण्डार विस्तृत भएर जानु साहित्यको आत्मिक विकास हो । हुन त भाषा-वैज्ञानिकहरू । साहित्यले भाषाको विकासलाई अवरुद्ध गर्दछ भन्दछन् र संस्कृत, ल्याटिन इत्यादिको उदाहरण दिन्छन् । भाषा जब जनजिभ्रोको उपेक्षा गरी व्याकरणको कठोर नियन्त्रणमा कसिन्छ, जब त्यसले अन्य भाषाबाट शब्दहरू लिएर तिनलाई पचाउने सामर्थ्य गुमाउँछ, यत बत्सको विकास रोकिन्छ र साहित्य जब परम्परागत रूढ नियमले बद्ध हुन्छ तव त्यसको पतन प्रारम्भ हुन्छ । व्याकरण भाषामा एकरूपता र शुद्धता ल्याउनको लागि आवश्यक हुन्छ, भाषाको पथलाई अवरुद्ध गर्नु त्यसको काम होइन, त्यस्तै साहित्यको नियम त्यसमा उचित सौन्दर्यको सृष्टि गर्नका लागि हुन्छ, त्यसको विकास रोक्नको लागि होइन तर हुन्छ यस्तै । व्याकरणको कठोरताले संस्कृतभाषाको विकास रोकियो, त्यो शिक्षितको मात्र भाषा हुन गयो, नियमको कट्टरताले क्रमशः साहित्य यदि लोक-भाषालाई साथमा लिएर बढ्छ भने त्यसले भाषाको विकास रोक्तैन, बरु बढाउँछ । भाषालाई अन्य भाषाका शब्दहरूले समृद्ध पार्छन् तर कहिलेकाहीं यसमा खतरा पनि उत्पन्न हुन्छ । किनभने आयातित शब्दहरूको अनावश्यक प्रवेशले भाषालाई विकृत पनि पार्छ । नेपालीमा संस्कृतनिष्ठ शैली र हिन्दीनिष्ठ शैलीको फलस्वरूप भाषाको जुन क्लिष्ट र हास्यास्पद रूपको सृष्टि हुंदै जान लागेको थियो,

१. शास्त्रं काव्यं चेति वाङ्मयं द्विधा-'काव्य-मीमांसा ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

त्यसको विरुद्ध झर्रोवादी आन्दोलन चलाउनुपर्‍यो। त्यसैले भाषाको प्रकृति र रूपमा हानि नपारी आवश्यक भएका तर आफ्नो भाषामा नरहेका विदेशी शब्दहरूलाई ग्रहण गर्नुपर्छ। नयाँ भाव, विचार वा वस्तुको लागि नयाँ-नयाँ शब्दको प्रयोग साहित्यकारले नै गर्छ। ऊ आफ्नै भाषाबाट पनि नयाँ शब्द बनाउँछ र कहिले अन्य भाषाबाट पनि शब्द लिन्छ। यसैले भाषा र साहित्यको अन्योन्याश्रित सम्बन्ध छ, भन्न सकिन्छ। यसो नहुँदो हो ता आज संसारमा अविकसित भाषा देखिने थिएनन्, न त ती भाषा लुप्त हुँदै जाने थिए जसको साहित्य छैन। हामी प्रत्यक्षत: के देखिरहेका छौं भने त्यही भाषा विकसित र समृद्ध हुँदै गयो, जसमा साहित्य लेखिँदै गयो र त्यो भाषा जो बोली मात्र रह्यो र जसमा साहित्य लेखिएन त्यो विकसित हुन पाएन र कालान्तरमा त्यसको कुनै चिह्न रहेन, त्यो लुप्त भयो। नेपालमा नै कैयौं भाषाहरूको अस्तित्व छ तर नेपाली, मैथिली र नेवारी नै आज अरू सबैभन्दा विकसित र समृद्ध छन्, किनभने यिनमा साहित्य लेखिँदो छ।

१. वाङ्मय र साहित्य एवं काव्य

माथि वाङ्मय र साहित्यलाई समानार्थी रूपमा प्रयोग गरिएको छ। साहित्य र काव्य पनि पर्यायवाची रूपमा प्रयुक्त हुन्छन्। तर यसको विभेद आवश्यक प्रतीत हुन्छ। यी तीन शब्दहरूको अर्थ र अभिप्रायमा परिवर्तन हुँदै आएको छ। संस्कृतमा जसलाई वाङ्मय भनिन्थ्यो, अंग्रेजीको 'लिट्रेचर' शब्दले त्यही बुझाउँछ। वाङ्मय भन्नाले जसरी ज्ञानको वा विज्ञानको शास्त्र र साहित्य वा काव्य भन्ने बुझिन्छ उसै गरी लिट्रेचर भन्नाले अंग्रेजीमा प्रसंगअनुसार ज्ञान-विज्ञानको शास्त्र र काव्य वा साहित्य भन्ने बुझिन्छ तर संस्कृतमा वाङ्मय, शास्त्र र काव्य वा साहित्य यी चार शब्द छन् भने अंग्रेजीमा एउटै 'लिट्रेचर' बाट सबैलाई बुझाउने प्रयत्न गरिन्छ। तर अब हिन्दी, नेपाली आदिमा 'लिट्रेचर' को पर्यायको रूपमा साहित्यको व्यवहार हुन थालेको छ। अर्थात् अब साहित्यलाई वाङ्मयको अर्थमा लिन लागिएको छ। यसरी राजनीतिको साहित्य, विज्ञानको साहित्य, दर्शनको साहित्य आदि रूपमा शास्त्रको अर्थमा पनि साहित्यको प्रयोग हुन्छ र कविता, कथा, उपन्यास इत्यादि काव्यविधाको अर्थमा पनि। साहित्य र काव्य पर्यायवाची हुन् र यस ग्रन्थमा यस्तै मानेर तिनको ठाउँ-ठाउँमा प्रयोग भएको छ। तर हिजो-आज

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

काव्य भन्नाले कविता, खण्ड-काव्य र महाकाव्यलाई मात्र बुझाउने चलन पनि आएको छ ।

२. के साहित्य कला हो ?

'साहित्य-संगीत-कला-विहीनः साक्षात् पशुः पुच्छविषाणहीनः' भन्ने भर्तृहरिको कथनलाई नै लिने हो भने पनि संस्कृत-साहित्यमा साहित्य, संगीत र कला बेग्ला-बेग्लै निकायमा विभाजित थिए भन्ने स्पष्ट हुन्छ । उसै पनि संस्कृत-साहित्यका आचार्यहरूले साहित्यलाई कलाभन्दा पृथक् नै राखेर विचार गरेका छन् । शुक्रनीतिका चौसट्ठी कला, प्रबन्धकोषका बहत्तर कला, क्षेमेन्द्रका दुई सय आठ प्रमुख कला इत्यदिले विशेष कौशल वा जीवनको प्रयत्नसाध्य कुशल अभिव्यक्तिलाई नै कला भनिन्थ्यो भन्ने जनाउँछन् । प्राचीन ल्याटिन्मा 'आर्स' को अर्थ कारीगरी थियो । पछि त्यसको अर्थ शास्त्र भयो । सत्रौं शताब्दीमा सौन्दर्य-भावना र सौन्दर्य-रहस्यको विकास भएपछि कलामाथिबाट शास्त्रको आवरण हट्तै गयो । अठारौं शताब्दीले कलाको विशिष्टता स्थापित गऱ्यो । उन्नाईसौं शताब्दीमा 'कला कलाको लागि' भन्ने सिद्धान्त प्रचारित भयो । 'उपयोगी कला' र 'ललित कला' भनेर कलालाई विभाजित गर्ने रेखा खिचियो । अनि त साहित्यलाई पनि ललित कलाको अन्तर्गत राखेर विचार हुन थाल्यो ।

साहित्यलाई जब व्यापक रूपमा ज्ञानको शास्त्रको अर्थमा लिइन्छ तब यो शास्त्र हुन्छ । काव्यको अर्थमा लिदाखेरि पनि काव्यका नियमका सम्बन्धमा विचार गर्ने आलोचना-ग्रन्थ शास्त्र नै ठहर्छ । तब साहित्य शास्त्र हो ।

जब साहित्य भन्नाले काव्यका कविता, कथा, उपन्यास, नाटक आदि भावपूर्ण कृति बुझिन्छ, तब साहित्य कला हो । साहित्यमा पनि संगीत, चित्र वा (उपयोगी) कला-विभेदमा झैं कलाको दर्शन हुन्छ । कलाको मुख्य लक्षण सौन्दर्यको प्रकाशन हो । साहित्यमा शब्दसौन्दर्य र भावसौन्दर्यको वर्णन गरिन्छ । त्यसैले यसलाई पनि कला भन्नमा कुनै आपत्ति छैन । जसरी कलाकार अन्य कलाको सृष्टि, रचना वा अनुकरण गर्दा कौशलले काम लिन्छन्, उसै गरी काव्यका कर्ता पनि कौशलको आधारमा नै काव्यकृतिको रचना गर्दछन् । यसरी साहित्य कला भए पनि यसलाई श्रेष्ठ कलाको दर्जा दिने गरिएको छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

किनभने साहित्य जीवनको पर्याय हो । जीवन सबभन्दा महत्त्वपूर्ण र महान् छ । साहित्यले त्यही महत्त्वपूर्ण जीवन जिउने कलाको अन्वेषण र प्रदर्शन गर्दछ ।

साहित्य शास्त्र पनि हो, कला पनि हो तर शास्त्रको रूपमा भन्दा कलाको रूपमा साहित्य प्रिय हुन्छ । त्यसैले साहित्य भन्नासाथ हाम्रो मानसमा शास्त्रको मूर्ति नआई कलाकै मूर्ति उदाउने गर्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कवि र काव्य

कवि परिचय

साहित्य वा काव्यको परिचय दिनुभन्दा अघि साहित्यकार वा कविको परिचय दिनु आवश्यक प्रतीत हुन्छ । किनभने कविको कर्मलाई नै काव्य भनिन्छ । शब्दार्थअनुसार कुनै विषयको वर्णन गर्ने व्यक्तिलाई कवि भन्न सकिन्छ । काव्य–मीमांसानामक ग्रन्थमा कवि शब्द 'कवृ वर्णे' धातुबाट बनेको हो भनिएको छ ।[१] तर कोही वैयाकरण 'कवृ' धातुबाट 'कवि' शब्द सिद्ध हुन सक्तैन, किनभने यो पवर्गीयोपध धातु हो, तसर्थ 'कुङ शब्दे' धातुबाट कवि पदको सिद्धि मान्नुपर्छ भन्ने विचार दिन्छन् । दुवै अवस्थामा कुनै विषयको वर्णन गर्ने वा त्यसलाई भन्ने व्यक्ति कवि शब्दले वाच्य हुन आउँछ । कोषअनुसार पण्डितलाई कवि भनिन्छ[२] यसरी योग र रूढि दुवै रूपमा कुनै विषयको प्रतिपादन गर्ने विद्वान् कविपदले अभिहित हुन सक्छ ।

कविपदको यस सामान्य अर्थलाई लिएर वेदार्थका वर्णयिता परमात्मालाई कवि भनिएको छ–'कविर्मनीषि परिभूः स्वयम्भूः ।' भागवतमा ब्रह्मालाई आदिकवि भनिएको छ । उनको मुखबाट चार वेदहरूको आविर्भाव भएकाले उनलाई यो उपाधि दिइएको हो ।[३] त्यसपछि आदिकविको पदवी वाल्मीकिलाई दिइएको छ । महाभारतादि पुराणका रचयिता व्यासलाई कवि भनिएको छ । यति मात्र होइन, राजनीतिशास्त्रका प्रणेता शुक्राचार्यलाई समेत कवि भनिएको छ ।[४]

---

१. कवि शब्दश्च कवृ वर्णे इत्यस्य धातोः काव्यकर्मणो रूपम् ।

२. संख्यावान् पण्डितः कविः ।

३. तेने ब्रह्महृदा य आदिकवये मुह्यन्ति यत्सूरयः ।

४. उशना भार्गवः कविः ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वेद र पुराणयुगको समाप्तिपछि वर्णयितामात्रलाई कवि भन्ने चलन पनि समाप्त भयो। अब चमत्कारपूर्ण, आह्लादजनक र सौन्दर्यमय रचनाका लेखकलाई नै कवि भन्ने प्रथा चल्यो र यसरी कवि शब्दको क्षेत्र संकीर्ण भई काव्य–जगत्भित्र मात्र सन्निविष्ट भएर रह्यो।

परापूर्वकालमा कविको व्यक्तित्व विराट् र व्यापक थियो। त्यसैले उसको विषयमा भनिएको छ–

जो ऋषि (तत्त्वद्रष्टा) छैन, त्यो कवि हुन सक्तैन। दर्शन (तात्त्विक दृष्टि) ले सम्पन्न व्यक्ति नै कवि कहलाउँछन्। अध्यात्मपरक भाव र धर्मको तात्त्विक ज्ञान नै 'दर्शन' हो। ती तत्त्वहरूको दर्शन गर्ने हुनाले नै त्यस्ता व्यक्तिलाई शास्त्रहरूमा कवि भनिएको छ। जीवन र जगत्सम्बन्धी भावको दर्शन र वर्णन गर्ने हुनाले लोकमा कवि शब्द प्रख्यात भएको छ। कविताको दर्शन र वर्णन दुवै आवश्यक छ। त्यसैले स्वच्छ र नित्य दर्शन हुँदा–हुँदै पनि आदिकवि वाल्मीकिको कविता तवसम्म उदित भएन, जबसम्म वर्णन गरिएन।[५] वाल्मीकिको मानस-चक्षुले भावहरूलाई देखिरहेको भए पनि "मा निषाद..." इत्यादिको रूपमा जबसम्म अभिव्यक्त भएन, त्यो कविता हुन सकेन।

कविमा दार्शनिकताको आवश्यकता पाश्चात्य विचारकले पनि स्वीकार गरेका छन्[६]– कवि वास्तवमा द्रष्टा र स्रष्टा दुवै हो। पहिले ऊ तत्त्वहरूको दर्शन गर्छ, त्यसपछि तिनलाई हृदयमा धारण गर्छ र त्यसपछि कल्पनाको सहायताले शब्दहरूमा व्यक्त गर्छ। निश्चय नै तत्त्वहरूको दर्शन गर्न सूक्ष्म दृष्टि चाहिन्छ, तिनलाई ग्रहण गर्न तीव्र संवेदन शक्ति चाहिन्छ र वर्णन गर्न वा अभिव्यक्त गर्न विपुल शब्दहरूको ज्ञान चाहिन्छ। यसको लागि जीवन

---

५. नानृषिः कविरित्युक्तः कविश्च किल दर्शनात्।
विचित्रभावधर्मांश तत्त्वप्रख्या च दर्शनम्॥
स तत्त्वदर्शनादेव शास्त्रेषु कथितः कविः।
दर्शनाद् वर्णनाच्चाथ रूढा लोके कविश्रुतिः॥
तथा हि दर्शने स्वेच्छे नित्येऽप्यादिकवेर्मुनेः।
नोदिता कविता लोके यावज्जाता न वर्णना॥

६. No man was ever yet a great poet without being at the same time a profound philosopher.

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

जगत्‌को गम्भीर अनुभव अपेक्षित हुन्छ । यसरी दिव्यदृष्टि, सौन्दर्यचेतना र सहज संवेदनीयताको आधारमा आफ्नो परिवेशबाट उपलब्ध अनुभूतिलाई सशक्त शब्दावलीमा अभिव्यक्त गर्ने व्यक्तिलाई नै कवि भनिन्छ ।

एक जना नेपालीका विद्वान् अनुसार कवि यस्तो हुन्छ:

"मनको भाव सबभन्दा राम्रो र मीठो भाषामा प्रकट गरी अर्काको मन मुग्ध गर्न जान्ने मानिस हुन ठूला कवि । हास्य, करुण, शान्त, शृङ्गार, अद्‌भुत इत्यादि रसको समावेश गरी शब्दमा माधुर्य बढाई आफ्नो व्यक्तित्व जसले अरूलाई देखाउन सक्छ, त्यही हो कवि ।"

अर्का विद्वान् कविलाई यस्तो मान्छन्:

"कविलाई म सौन्दर्यको पुजारी ठान्छु, नैतिकताको छहरा ठान्छु, आदर्शको दर्पण ठान्छु ।"

तर यहाँ विचार गर्नुपर्ने एउटा अर्को कुरा छ । त्यो के भने संस्कृत-काव्यजगत्‌मा कवि भन्नाले पद्य र गद्य दुवैका कर्ताको परिचय हुन जान्छ । आधुनिक भाषाका साहित्यमा कविता बनाउनेलाई नै कवि भनिन्छ र गद्यका लेखकहरूलाई विधा-अनुसार नाटककार, उपन्यासकार, निबन्धकार र कथाकार यसरी बेग्ला-बेग्लै चिनाइन्छ ।

काव्य परिचय

काव्यमाथि चिनाइएको कविकै कर्म हो । कवि शब्दमा 'कवेः कर्म' यसरी कर्ममा ठञ' प्रत्यय लागेर काव्य शब्द बन्छ । यो काव्यको शब्दार्थ हो । भावार्थको दृष्टिले युग र प्रवृत्तिअनुसार काव्यको परिभाषा भिन्न-भिन्न हुन भएको छ ।

यहाँ कतिपय ग्रन्थ र आचार्यहरूका काव्यसम्बन्धी परिभाषा प्रस्तुत छन् । अभिष्ट भावलाई संक्षेपमा व्यक्त गर्ने पदावली काव्य हो– अग्निपुराण ।[७]

यस लक्षण वा परिभाषाअनुसार वक्तव्य विषयलाई सुन्दर ढङ्गले प्रतिपादित गर्ने छरितो पदसमूहात्मक वाक्य काव्यपदले अभिहित हुन्छ । संक्षेपको अर्थ व्यर्थ र अनावश्यक पदहरूको आडम्डरको परित्याग हो ।

आचार्य भामह–शब्द र अर्थ संयुक्त रूपले काव्य हुन् ।[८]

भामह छैटो ई० शताब्दीका थिए । यिनले कवि शब्द र अर्थ दुवैको कर्ता तथा अधिवक्ता हुने भएकोले काव्यको परिभाषामा दुवैको समान महत्त्व

---

७. 'संक्षेपाद् वाक्यमिष्टार्थव्यवच्छिन्ना पदावली काव्यम् ।' – अग्निपुराण

८. शब्दार्थौ सहितौ काव्यम् । – भामह

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

देखाएका हुन । यसरी अग्निपुराणकारले शब्दलाई काव्य भनेकोमा अर्थलाई समेत समाविष्ट गरी यिनले नयाँ कुरा देखाएका छन् ।

आचार्य दण्डी–इष्ट अर्थले युक्त पदावली काव्यको शरीर हो ।[९]

यिनको समय षष्ठ र सप्तम शताब्दीको मध्य भन्ने अनुमान गरिएको छ । यिनको लक्षणमा काव्यशरीरको उल्लेख बाहेक अरू कुनै नवीनता छैन । अग्निपुराणको लक्षणबाट 'सङ्क्षेपात्' र 'वाक्यम्' यी दुवै शब्दहरूलाई हटाएर यिनले आफ्नो लक्षण बनाएका छन् । काव्यमा शब्द र अर्थको कुन-कुन स्थान छ, त्यो चाहिं यिनले देखाएका छैनन् ।

आचार्य वामन–काव्यको आत्मा रीति (शैली) हो ।[१०]

वामनको समय अष्टम शताब्दी मानिएको छ । यिनले काव्यको आत्माको चर्चा गरी रीतिलाई त्यसको आत्मा मानेका छन् र रीतिवादको स्थापना गरेका छन् । यिनले रीतिलाई नै काव्यसौन्दर्यको आधार मानेर यसो भनेका हुन् । रीति पदरचना भएकोले त्यो काव्यको शरीर हुन सक्छ, आत्मा होइन । यिनले काव्यको सम्बन्धमा रीतिको विवेचनाको सन्दर्भमा केही अरू महत्त्वपूर्ण कुरा पनि भनेका छन्–

अलङ्कार रहनाको कारणले काव्य ग्राह्य हुन्छ । सौन्दर्य नै अलङ्कार हो । दोषहरूको त्याग गुण तथा अलङ्कारहरूको ग्रहण गर्नाले काव्यमा त्यो सौन्दर्य उत्पन्न हुन्छ ।[११]

यस विवरणपछि वामनले काव्यको लक्षण यसरी गरेका छन्–

यो काव्यशब्द गुण र अलङ्कारले सुसंस्कृत शब्दार्थयुगलमा निहित छ ।[१२]

अर्थात् उनको मतानुसार काव्यत्व शब्द र अर्थ दुवैमा हुन्छ, तर त्यसमा गुण र अलङ्कारहरूको योग रहन्छ । यसरी वामनले स्पष्ट रूपमा काव्यलक्षणमा नवीन तत्त्वहरूको प्रवेश गराए ।

रुद्रट–निश्चित रूपले शब्द र अर्थ नै काव्य हो ।[१३]

---

९. शरीरं तावदिष्टार्थव्यवच्छिन्ना पदावली । - दण्डी

१०. रीतिरात्मा काव्यस्य । - वामन

११. काव्यं ग्राह्यमलङ्कारात् सौन्दर्यमलङ्कारः । स दोषगुणालङ्कारहानादानाभ्याम् ।

१२. काव्यशब्दोऽयम् गुणालङ्कारसंस्कृतयोः शब्दार्थयोर्वर्तते ।

१३. शब्दार्थश्शरीरं तावत्काव्यम् । रुद्रट

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यिनी वामनकै समकालीन वा उनीभन्दा केही पछिका थिए । यिनले कुनै नयाँ कुरा भनेका छैनन् । भामहको कथनलाई नै दोह्रोऱ्याइदिएका छन् ।

आचार्य आनन्दवर्द्धन–यिनी नवम शताब्दीका थिए । यिनले ध्वनिवादको स्थापना गरे । काव्यको विषयमा यिनले भनेका छन्–

शब्द र अर्थ दुवै काव्यका शरीर हुन् । काव्यको आत्माचाहिं ध्वनि हो ।[१४] यिनले शब्दार्थलाई काव्यको शरीर–स्थानीय र ध्वनिलाई आत्म–स्थानीय घोषित गरी काव्य–लक्षणको क्षेत्रलाई नयाँ दृष्टि दिए । यिनको कथनमा औचित्य पनि देखिन्छ ।

आचार्य कुन्तक–यिनको समय एघारौं शताब्दी मानिन्छ । यिनले ध्वनिवादको विरोध गरी वक्रोक्तिवादको स्थापना गरे । वक्रोक्तिको परिचयको प्रकरणमा काव्यको परिचय दिंदा यिनले चार कुराहरूको उल्लेख गरेका छन्–

क. कविको कर्म काव्य हो । ख. अलङ्कार काव्यका आवश्यक गुण हुन् । ग. काव्यवेत्तालाई आनन्द दिने, कविको चमत्कारपूर्ण अभिव्यक्ति–कौशलले सुष्ठुरूपले निबद्ध रचनामा रहने सुव्यवस्थित शब्द र अर्थ संयुक्तरूपले काव्य कहिन्छन् । घ. वक्रोक्ति काव्यको आत्मा हो ।[१५]

कुन्तकले काव्य–लक्षणमा सर्वथा नवीन, सर्वथा विशिष्ट र सर्वथा मौलिक तत्त्वहरूको समावेश गरी एउटा नयाँ दिशाको द्वार खोले । यिनको नितान्त मौलिकता काव्य–लक्षणमा कविको वैयक्तिक महत्ताको स्थापना गर्नुमा निहित छ । उनी नै पहिला र एक्ला संस्कृत साहित्यका आचार्य हुन्, जसले काव्यमा कविको व्यक्ति-सत्ताको प्रतिष्ठा गरेका छन् ।

भोजराज–यिनी पनि एघारौं शताब्दीमा वर्तमान थिए । यिनले काव्यको लक्षण यस्तो दिएका छन्–

---

१४. ध्वनिरात्मा काव्यस्य ।

१५. क. कवेः कर्म काव्यम् ।

ख. सालङ्कारस्य काव्यता ।

ग. शब्दार्थौ सहितौ वक्र–कवि–व्यापारशालिनी ।
बन्धे व्यवस्थितौ काव्यं तद्विदाह्लादकारिणी ॥

घ. वक्रोक्तिः काव्यजीवितम् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

दोषरहित, गुणसहित, अलङ्कारहरूले अलंकृत रसमय काव्य रचना गरेर कविले कीर्ति र लोकप्रियता वा आनन्द पाउँछ।[१६]

स्पष्ट छ, उनले काव्यको परिभाषा दिनको लागि यो लेखेका होइनन्, अपितु कस्तो काव्य-निर्माण गर्नाले कविले सफलता पाउँछ, त्यो नै देखाउन खोजेका छन्। भए पनि यसबाट उनको काव्यसम्बन्धी दृष्टिकोण प्रकट भएको छ। भोजको यस काव्यगत मान्यताले पछिल्ला आचार्यहरूलाई काव्यलक्षण बनाउन प्रशस्त सहायता दिएको देखिन्छ।

आचार्य सम्मट–यिनी बाह्रौं शताब्दीमा अवस्थित थिए। यिनले काव्यको लक्षण बनाउंदा पूर्ववर्ती आचार्यहरूबाट लाभ उठाए। साथै यिनले केही मौलिकताको पनि परिचय दिए। यिनको काव्य-परिभाषा यस्तो छ–

दोषरहित, गुणसहित शब्दार्थ काव्य हो। यसमा कहीं अलङ्कार हुन्छ, कहीं अलङ्कार नभए पनि काव्यत्वमा हानि हुँदैन।[१७]

जहाँ वामन आदि आचार्यहरूले काव्यमा अलङ्कारलाई अनिवार्य तत्त्व बनाए, त्यहाँ मम्मटले त्यसलाई वैकल्पिक माने। उनको मतअनुसार अधिकतर स्थानमा अलङ्कार हुन्छ तर कहीं–कहीं स्पष्टरूपमा अलङ्कार नरहे पनि कुनै हानि छैन। यिनले लक्षणमा रसको समावेश नगरे तापनि अनिवार्यरूपले गुणलाई स्वीकार गरे। त्यसलाई रसको स्थायी नित्य धर्म मानेकोबाट उनको विचारमा रसलाई सर्वोच्च स्थान प्राप्त छ।

आचार्य वाग्भट– मम्मटपछि त्यसै शताब्दीमा यिनी आए। यिनले काव्यलक्षणमा केही नयाँ कुरा थपे। यिनले वामन र मम्मट दुवैका विचारलाई संयुक्त पारेर लक्षण बनाएको प्रतीत हुन्छ। यिनको कथन छ–

गुण, अलङ्कार, रीति र रसले युक्त सुन्दर शब्दार्थ–समूह काव्य हो।[१८]

आचार्य जयदेव–यिनी बाह्रौं शताब्दीको उत्तरार्द्धमा थिए। यिनले काव्यलक्षणमा नयाँ-नयाँ तत्त्व जोडी त्यसलाई विशद पारे। यिनको विचारमा–

---

१६. निर्दोषं गुणवत्काव्यमलङ्कारैरलङ्कृतम्।
रसान्वितं कविः कुर्वन् कीर्त्ति प्रीतिं च विन्दति॥
१७. तददोषौ शब्दार्थौ सगुणावनलंकृती पुनः क्वापि।
१८. गुणालङ्काररीतिरसोपेतः साधुशब्दार्थसन्दर्भः काव्यम्॥

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

दोषविहीन, गुण, अलङ्कार, लक्षण र रीतिले परिपूर्ण वाक्य काव्य हो।[१९]

यिनको लक्षण अव्याप्ति, अतिव्याप्ति आदि दोषहरूले पूर्ण छ।

आचार्य विश्वनाथ–यिनी चौधौं शताब्दीका साहित्यमनीषी हुन्। यिनले आफ्ना अग्रज र पूर्वजहरूका लामा-लामा परिभाषाका स्थानमा छोटो र छरितो लक्षण बनाए। यिनको कथन छ–

रसिलो वाक्य काव्य हो।[२०]

यिनको परिभाषामा समाविष्ट रस पदको प्रयोग यिनीभन्दा पूर्ववर्त्ती शौद्धोदनिले 'रसादिमत् वाक्य काव्य हो' भनेर गरेका थिए। तर त्यहाँ रसादि शब्दले अलङ्कार, गुण, रीति आदिको पनि संकेत प्राप्त हुन्छ। परन्तु विश्वनाथले सबैलाई छाडी रसलाई मात्र ग्रहण गरे। यिनको समयदेखि फेरि शब्दलाई नै काव्य भन्न थालियो। यिनले मम्मटका मतको पूर्णतया खण्डन गरे। अलङ्कारलाई यिनले काव्योत्कर्षको कारण र दोषलाई अपकर्षको कारण भने। अलङ्कारविहीन भए पनि मनुष्य मनुष्य कहिन्छ र अन्धो भए पनि मानिसलाई मानिस नै भन्दछन्। त्यसै गरी अलङ्कार नभए पनि काव्य काव्य नै हुन्छ र र दोषयुक्त भए पनि त्यसको काव्यत्व कायम रहन्छ भन्ने यिनको मान्यता बुझिन्छ।

पण्डितराज जगन्नाथ–यिनी सत्रौं शताब्दीमा विद्यमान थिए। यिनलाई पनि शब्द र अर्थ दुवैमा काव्यत्व हुन्छ भन्ने स्वीकार्य भएन। यिनले शब्दलाई नै काव्य माने। यिनले मम्मटको मतको त खण्डन गरे नै, विश्वनाथको 'रसमय वाक्य काव्य' हुन्छ भन्ने कुराको पनि खण्डन गरे। यिनको काव्यलक्षण यस्तो छ–

सुन्दर भाव व्यक्त गर्ने शब्द काव्य हो।[२१]

यिनीहरू बाहेक अन्य कतिपय व्यक्तिहरूले पनि काव्यलक्षण बनाउने प्रयत्न गरे, तर तिनमा कुनै वैशिष्टच छैन।

यसरी संस्कृत–साहित्यमा प्रारम्भमा सौन्दर्ययुक्त वा सौन्दर्यविहीन सबै

---

१९. निर्दोष गुणालङ्काररलक्षणरीतिमत्वाक्यं काव्यम्।
२०. वाक्यं रसात्मकं काव्यम्।
२१. रमणीयार्थ प्रतिपादकः शब्दः काव्यम्।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

किसिमका वर्णनलाई काव्य भनियो, पछि सौन्दर्यपूर्ण रचनालाई नै काव्य मानियो अनि लक्षण बनाउन थालियो। यस क्रममा पहिले शब्दलाई काव्य भनियो। भामहपछि शब्द र अर्थ दुवैलाई काव्य मानियो। अनि फेरि शब्दलाई मात्र काव्य भनियो। पहिले गुण, अलङ्कार आदिलाई लक्षणमा समावेश गरियो, विश्वनाथको समयमा रसलाई मात्र ग्रहण गरियो अनि जगन्नाथको पालोमा रमणीय भावमात्रलाई काव्य मानियो।

काव्यलक्षण बनाउँदा कुन्तकलाई छाडी अरू सबैले कविव्यक्तित्वको उपेक्षा गरे। कविको वास्ता नगरी कविकृतिको आधारमा काव्यको परिचय दिने प्रयास भयो।

पाश्चात्य साहित्यमा कवि र काव्य

कवि परिचय

पाश्चात्य काव्य–जगत्मा कविलाई पोएट् र कवितालाई पोएट्री एवं पोएम् भनिन्छ। पोएट् वा पोएट्री ग्रीक भाषाको (Poein) शब्दबाट बनेको हो। पोएन्को अर्थ हो बनाउनु वा रचना गर्नु।

प्राचीन कालमा पोएट् भन्नाले–

१. कुनै विषयको रचयिता,
२. कुनै विषयलाई छन्दमा लेख्ने,
३. छन्दमा रचनात्मक साहित्यको स्रष्टा भन्ने अर्थ लगाइन्थ्यो।

मध्यकालमा फ्रान्सेली र अंग्रेजी साहित्यमा पोएट्को अरिस्टोटलले मनपराएको तेस्रो अर्थलाई मान्यता दिइयो।

आधुनिक कालमा पोएट्को निम्नलिखित अर्थ लगाइन्छ–

१. छन्दको लेखक,
२. सुन्दर र मनलाई आह्लादित गर्ने छन्दहरूको लेखक,
३. कल्पनालाई प्रभावित वा उद्बुद्ध गर्ने (पद्यमा मात्र होइन, गद्यमा समेत) व्यक्ति।

यसरी संस्कृत-साहित्यमा ऊं पाश्चात्य साहित्यमा पनि पहिले कुनै विषयको वर्णन गर्नेलाई कवि भनिन्थ्यो, पछिबाट छन्दमा काव्यनिर्माण गर्नेलाई र त्यसपछि सौन्दर्यपूर्ण रचनाका लेखकलाई कवि भनियो।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यति हुँदा–हुँदै पनि अब अंग्रेजी किंवा पाश्चात्य साहित्यमा कविता (गद्यमय वा पद्यमय) का लेखकलाई नै कवि भनिन्छ गद्य–साहित्यका लेखकलाई होइन ।

त्यसैले उहाँ पछि–पछि प्रत्येक काव्यभेदका लेखकको बेग्लाबेग्लै परिचय दिइयो । संस्कृतमा गद्य र पद्य दुवै थरीका कर्तालाई कवि भनियो ।

साहित्य, काव्य र कविताको परिचय

साहित्य र काव्य दुवै पर्यायवाची रूपमा व्यवहार गर्न सकिने शब्द भए पनि यिनमा केही व्युत्पत्ति-लभ्य अर्थको भिन्नता पाइन्छ । काव्य शब्दले काव्यको रूप एवं भावपक्षलाई ध्वनित गर्छ, साहित्य शब्दले काव्यको भाव एवं उद्देश्यपक्षलाई । काव्यको व्युत्पत्ति माथि नै दिइसकिएको छ । साहित्य शब्दको व्युत्पत्ति पनि यहाँ दिइन्छ । यसको व्युत्पत्ति दुई प्रकारको हुन सक्छ । एक–(हितेन सह सहितः, सहितस्य भावः साहित्य) अर्थात् हितले, समाज-कल्याणको भावनाले भरिएको भाव वा लिखित रचना साहित्य हो । दुई–(सहितस्य शब्दार्थसंयुक्तस्य भावः साहित्य)–अर्थात् शब्द र अर्थ दुवैको सहयोगले जहाँ कुनै भाव व्यक्त गरिएको हुन्छ त्यो साहित्य हो ।

पाश्चात्य जगत्मा काव्यविद्याको भिन्न-भिन्न परिभाषा गरिए तापनि साहित्यको सामूहिक भाव व्यक्त गर्ने परिभाषा पनि कसै-कसैले दिएका छन् ।

हड्सन्ले लिट्रेचर्को जुन परिभाषा दिएका छन्, त्यो यसै काव्य वा रस-साहित्यलाई लक्ष्य गरेर । उनको कथन छ–

मूलतः साहित्य भाषाको माध्यमले जीवनको अभिव्यक्ति हो ।[२२]

परिष्कारवादी युगमा ग्रिसका प्राचीन साहित्याचार्य अरिस्टोटलले 'कला प्रकृतिको अनुकरण हो' भनेर जुन विचार गरेका छन् त्यसको आधारमा 'अरस्तूका काव्यशास्त्र' नामको ग्रन्थमा डा० नगेन्द्रले अरिस्टोटलको साहित्यको परिभाषा यस्तो बनाएका छन्–

'साहित्य भाषाको माध्यमले प्रकृतिको अनुकरण हो ।'

---

22. It literature is thus fundamentally an expression of l ife trough the medium of language.

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

काव्य वा कविताको विषयमा अरिस्टोटलको कथन छ– काव्य वा कविता निश्चितरूपले छन्दोमय साहित्य हो र यसले जीवनलाई सिर्जनात्मक आख्यानमा प्रतिविम्बित गर्छ ।[२३]

यसरी अरिस्टोटलको मतमा छन्द कविताको लागि अनिवार्य छ । उनको यस विचारको असर पछि आउने अंग्रेजीका लेखक ड्राइडन, जान्सन प्रभृति नव क्लासिकल युगका प्रतिनिधिहरूमा पर्न गएको देखिन्छ ।

प्राक् स्वच्छन्दतावादी युगमा कवितासम्बन्धी धारणा वेकनले स्पष्ट गरेझैं थियो । उनको कथनानुसार–कविता शैलीको एक रूप हो यसको सम्बन्ध भाषण–कलासित छ । यो वर्तमानको आदेशमा चल्दैन ।[२४]

नव परिष्कारवादी युगको धारणा ड्राइडन र जान्सनको कविता–लक्षण-बाट स्पष्ट हुनजान्छ ।

ड्राइडन–कविता भावपूर्ण तथा छन्दोबद्ध भाषामा प्रकृतिको अनुकरण हो ।

जान्सन–कविता छन्दोबद्ध रचना हो, यो बुद्धिको सहायताले कल्पनाको आह्वानद्वारा आनन्दलाई सत्यसित जोर्ने कला हो ।[२५]

वस्तुपरकता, बौद्धिक नियोजन, चिन्तनको सुस्थिरता, कलापक्षको परिष्कार तथा संवेगको नियन्त्रण, यथार्थ र कल्पनाको समन्वय परिष्कारवादी वा नव परिष्कारवादी कविताको विशेषता हो । जान्सनको परिभाषा यिनै विशेषताहरूलाई ध्यानमा राखेर बनेको छ ।

यहाँसम्म अंग्रेजी साहित्यमा पनि कविताको परिभाषा गर्दा कवि-व्यक्तित्वको वास्ता राखिएको प्रतीत हुँदैन । लक्षण रचनाको आधारमा गरिएको छ, रचयिताको व्यक्ति--सत्तालाई ध्यानमा राखेर होइन ।

---

23. Poetry must be verse literature that reflects life in creative fiction.
24. Poetry is but a character of style, and belongeth to arts of speech, and is not pertinent for the present.
25. Poetry is a metrical composition, it is the art of uniting pleasure with truth by calling imagination to the help of reason.

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

व्यक्तिको महिमा स्वच्छन्दतावादी कालमा स्थापित भयो । फलतः यस कालदेखि व्यक्तिपिच्छे कविताको लक्षणमा निजी विशेषता देखापर्दछ । के कवि, के आलोचक सबैले कविताको परिभाषा बनाउनु आफ्नो कर्तव्य ठानेको बुझिन्छ ।

वर्डस्वर्थ–कविता सशक्त अनुभूतिको निरवच्छिन्न उच्छलता हो । यो शान्त क्षणमा पुनः स्मृत संवेगबाट जन्मन्छ ।[२६]

यसमा कविले कुनै अनुभवलाई तत्काल अभिव्यक्त गर्नाको साटो शान्त घडीमा त्यसको पुनः स्मरण गरी अभिव्यक्त गर्ने आफ्नो बानीको पनि उल्लेख गरिदिएका छन् । अन्यथा उनको मतमा कविता अनुभूतिको निर्बाध अभिव्यक्ति-मात्र हो । यसमा रचनाको स्थानमा रचयिताको व्यक्तित्वलाई प्रतिष्ठा प्राप्त छ ।

कलरिज–कविता विज्ञानको विपरीत विधा हो, किनभने यसको मुख्य लक्ष्य आनन्द हो, सत्य होइन ।[२७]

सेली–कविता सामान्यतया कल्पनाको अभिव्यक्ति हो ।[२८]

विलियम हैजलिट–कविता कल्पना र आवेगको भाषा हो ।[२९]

ली हण्ट–कविता सत्य, सौन्दर्य र शक्तिको लागि आवेगको अभिव्यक्ति हो । कल्पना र दिवास्वप्नको सहायताले यसको रूप एकत्रित र चित्रित हुन्छ र एकतामा अनेकताको निर्वाहको सिद्धान्तले यसको भाषामा सामञ्जस्य र सन्तुलन कायम गरिएको हुन्छ ।[३०]

---

26. Poetry is the sponteneous overflow of powerful feelings. It take its origin from emotion recollected in tranquility.
27. Poetry is the antithesis of science, having for its immidiate please not truth.
28. Poetry in general sense may be defined as the expression of imagination.
29. Poetry is the language of the imagination and the passion.
30. Poetry is the utterance of a passion for the truth,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मेकाले–कविता भन्नाले हाम्रो आशय यस्तो कलासित छ, जसले शब्द-संयोजनद्वारा कल्पनाको भ्रमपूर्ण विम्ब उत्पन्न गर्छ । यो कस्तो कला हो, जसमा शब्दहरूको सहयोग त्यस्तै हुन्छ, जस्तो कुनै चित्रकारको कलामा रङ्गहरूको सहयोग हुने गर्छ ।[३१]

यिनको विचारमा कल्पनाको भ्रमपूर्ण संसार खडा गर्ने शब्दहरूको कला कविता हो । यिनले विशेषत: शब्दलाई कविता भनेका छन् । यस अर्थमा यिनको मत पण्डितराज जगन्नाथको 'रमणीय अर्थ व्यक्त गर्ने शब्द' भन्ने मतसित मिल्न आउँछ । तर जगन्नाथको 'रमणीय अर्थ' मा रस, भाव ध्वनि जस्ता तत्त्व सम्मिलित छन् । यिनको Illusion of the imagiation मा भ्रमात्मक आनन्दको संकेत छ । काव्यबाट प्राप्त हुने आनन्दमय रसको उत्पत्ति भ्रमको सिद्धान्तमा मान्ने संस्कृतशास्त्री भट्टलोल्लटको मत यस प्रकरणमा मेकालेको कथनसित मिल्छ ।

रस्किन–कविता उदात्त पृष्ठभूमिमा उदात्त संवेगको लागि कल्पनाको सहायताले गरिने प्रस्तावना हो ।[३२]

मैथ्यू आर्नोल्ड–कविता जीवनको आलोचना हो । तर यो जीवनको आलोचना काव्यगत सत्य र सौन्दर्यका नियमहरूमा बाँधिएको हुन्छ ।[३३]

---

beauty and power embodying and illustrating its conceptions by imagination and fancy and modulating its language on the principle of variety in unity.

31. By poetry we mean the art employing words in such a manner as to produce an illusion of the imagination the art of doing by means of words what the painter does by means of colour.

32. Poety is the sugestion by the imagination of noble grounds for noble emotion.

33. It is a criticism of life under the conditions fixed for such a criticism by the laws of poetic truth and poetic beauty.

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अर्थात् उनको विचारमा कवितामा मानवजीवनको आलोचना हुन्छ तर आलोचना लौकिक विधिनिषेधको भरमा गरिएको शुष्क आलोचना होइन अपितु कविकल्पित सत्य र कविरचित सौन्दर्यको भरमा गरिएको हृदयग्राही सरस आलोचना हो ।

आधुनिक कवि र आलोचक टी. एस्. इलियट–काव्य आत्मा वा व्यक्तित्वको अभिव्यक्ति होइन अपितु आत्मा वा व्यक्तित्वबाट पलायन हो ।[३४]

अर्थात् उनी कवि आफ्नो मनको हर्षविषादलाई व्यक्त गरेर आत्मतृप्ति र सुख पाउँछ भनी ठान्दैनन् । बरु उनी स्वानुभवको आधारमा के भनिठान्छन् भने कवि अप्रियलाई अवाच्य सम्झन्छ र लोकको ख्याल राखी कैयौं कामनाहरूको हत्या गर्दछ । यसरी ऊ आत्मालाई प्रस्तुत गर्दैन, आत्मादेखि मुक्ति प्राप्त गर्दछ ।

नेपाली कविहरूको दृष्टिमा काव्य, कविता र साहित्य

कवि व्यथित–'तीव्रगामी कल्पनाको घोडामाथि अनुभूतिको काठी कसी विचारको लगाम पक्रेर भावुकता चढेको नै कविता हो ।'

यस परिभाषामा भावुकता, कल्पना, अनुभूति र विचार चार काव्य-तत्त्वहरूको समावेश छ, तर शैलीको समावेश भएको छैन ।

कवि माधवप्रसाद घिमिरे–'केही चीजलाई आफ्नो दृष्टिकोणमा जीवन र जगत्‌लाई हेरी आएको अमूर्त रूपलाई केही माध्यमद्वारा बाहिर प्रकट हुन्छ भने त्यो नै कविता हो ।'

यो कथन अपूर्ण, अस्पष्ट र वाक्यविन्यासमा त्रुटिपूर्ण छ । सायद स्वानुभवको आधारमा संकलित अमूर्त भावराशिलाई काल्पनिक विम्बको माध्यमले प्रकट गर्नु कविता हो भन्ने यस कथनको आशय हो ।

रुद्रराज पाण्डे–'साहित्य एक व्यक्तित्वको अभिव्यक्ति हो ।'

पण्डितराज सोमनाथ सिग्देल–'काव्यशैलीमा लेखिएका ग्रन्थ वा मनमा निस्किएका भावलाई सुन्दर, सुचारु, रञ्जक भाषामा लेखिएको अभिव्यक्ति नै

---

34. Poetry is not an expression of personality but an escape from personality.

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

साहित्य हो । सर्वसाधारणसमेतलाई मुग्ध पार्ने अभिव्यक्ति पनि साहित्य हो ।'

यहाँ पण्डितराजले भाव र भाषा दुई तत्त्वको उल्लेख गरेका छन् र यसरी जगन्नाथको 'सुन्दर भाव व्यक्त गर्ने शब्द हो' भन्ने उक्तिलाई ध्यानमा राखी शब्दलाई काव्य मानेका छन् । तर उनले आफ्नो ग्रन्थ 'साहित्य-प्रदीप'मा 'काव्य भनेको कुनै विषय वा कथानक लिएर मनोहर शैलीको सूत्रमा गुँथिएका शब्द र अर्थको समुचित योगात्मक गुम्फन हो' भनी शब्द र अर्थलाई काव्य मान्ने मम्मट आदि आचार्यहरूको मान्यतालाई प्रस्तुत गरेका छन् । यसरी उनले प्राचीन मतलाई नवीन शब्दहरूमा व्यक्त गरेका छन् ।

बालकृष्ण सम–'कविता मानिसको अनुहारजस्तै हो, हिसी कुनै कलात्मक शैल्पिक दक्षताको सिद्धान्तमा रहेको हुँदैन, कविता गणित होइन, न त दर्शन नै हो, यो त शृङ्गार, वीर, करुण आदि रसको भाव-प्रदर्शन पो हो ।'

समको विचारमा कविता रसमय भावको प्रदर्शन हो । तर भावहीन रस हुँदैन र रसहीन भाव पनि हुँदैन । यस्तो स्थितिमा लक्षणमा दुवै तत्त्वको समावेश अनावश्यक छ । फेरि कविताको सायद प्रदर्शन नभएर प्रकाशन हुन्छ । तर सम नाटककार भएकाले यसो भनेका होलान् ।

म० वी० वि० शाह–'मेरो विचारअनुसार मनुष्य-जीवनका विभिन्न अनुभूतिलाई आफ्-आफ्नो ढङ्गले कलात्मक रूपमा मानव-मस्तक उच्चा पार्ने किसिमसँग शब्दाङ्कित गर्नु नै साहित्य हो ।'

यहाँ साहित्यको परिभाषा गरिएको छ र अनुभूति, कला र बौद्धिकता तीन तत्त्वको आवश्यकता देखाइएको छ ।

निष्कर्ष

पूर्व-पश्चिमका प्राचीन-आधुनिक जस-कसैले पनि काव्य र कविताको लक्षण बनाउँदा आफूलाई मनपरेका वा प्रभावित पार्ने तत्त्वहरूको समावेश गरेका छन् त्यसैले सयकडौं परिभाषा हाम्रासमक्ष छन् । साहित्यजस्तो व्यक्तिगत रुचि-विरुचिलाई महत्त्व दिने विषयको सर्वसम्मत परिभाषा कठिन मात्र नभई असम्भवप्रायः नै हुन्छ ।

वाणी मानवलाई प्राप्त महान् वरदान हो । साहित्य वा काव्य वाणीको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

श्रृङ्गार हो। जब कविको वाणीमा सत्य, शिव र सौन्दर्यात्मक अनुभूति कल्पनाको सहायताले अभिव्यक्त हुन्छ, तब त्यसलाई काव्यको संज्ञा प्राप्त हुन्छ।

कविता काव्यमात्रको श्रृङ्गार हो। जब कुनै भावना कल्पनालाई वाहन बनाई चुनिएको उपयुक्त पदावलीमा अभिव्यक्त हुन्छ, तब त्यसलाई कविता भनिन्छ। सत्य र शिवलाई सौन्दर्यको आवरणमा प्रस्तुत गरी हृदयलाई आह्लादित गर्नु कविताको मुख्य धर्म हो।

कविताको लागि शास्त्रीय छन्द अनिवार्य छैन। गद्यमय शैलीमा पनि कविता लेखिन सक्छन्। कवि-मानसमा जुन प्रकारका भावहरू स्फुरित हुन्छन्, तिनको अभिव्यक्ति तदनुकूल शब्दावलीमा पूर्णतासाथ हुनु नै कविताको लागि पर्याप्त छ, छन्दको बन्धन आवश्यक छैन। लय प्रवाह नै कविताको खास गुण भएकोले गद्यमा पनि लय-प्रवाहको निर्वाह हुन सक्छ। गद्य कवितामा पनि शब्दचयन र यति तथा पंक्ति-विन्यास गम्भीरता साथ गरिनु चाहिं आवश्यक प्रतीत हुन्छ। अन्यथा त्यसमा फितलोपन आउँछ र भावघनताको सृष्टि हुन सक्तैन र प्रभाव वाञ्छित रूपमा पर्न सक्तैन। त्यसले पद्यात्मक कवितामा अनुभूतिले रागात्मक प्रभाव उत्पन्न गर्न नियमित स्वरको आश्रय लिन्छ। गद्यात्मक कविताले त्यो प्रभाव उत्पन्न गर्न अनियमित स्वर वा शब्दाघातको आश्रय लिन्छ। गद्यकवितामा लय अनावश्यकमात्र होइन, समञ्जित प्रभावका दृष्टिले अवाञ्छनीय ठान्ने धारणा पनि पाइन्छ तर लयात्मकताले त्यसमा सङ्गीतात्मकता भर्छ र त्यसले गर्दा कविता बढी प्रभावशाली बन्छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

काव्यहेतु

काव्य लेखकको अन्तस्करणमा स्फुरित हुने भावराशिको प्रकाशन हो। यसको उत्पत्तिको मूल हेतु वा कारण अवश्य हुन्छ। कारणविना कार्य हुन सक्तैन, यो अतिसामान्य तर्क हो। काव्योत्पत्तिको हेतुको सम्बन्धमा मनोवैज्ञानिक तथा साहित्यमनीषी दुवै थरीले विचार प्रकट गरेका छन्।

मनोविज्ञानशास्त्रका प्रणेता फ्रायडको विचारमा काम नै मानव-जीवनको मूल प्रेरक हो। कामेच्छा संभोगको इच्छा र सन्तानप्रति स्नेह एवं तिनको संरक्षणको कामनाको रूपमा व्यक्त हुन्छ। सामाजिक व्यवस्था र आफ्नो सचेत बौद्धिकतावश यी कामनाहरूमध्ये कतिपयको दमन गर्न मानिस बाध्य हुन्छ। कला र साहित्यको उत्पत्ति यिनै दमित कामना वा वासनाको क्षतिपूर्तिको रूपमा हुन्छ।

एडलरले कामवासनाको स्थानमा शासन-शक्तिलाई मानव-जीवनको मुख्य प्रेरक मानेका छन्। उनको मतमा हीनभावनाको पूर्तिको रूपमा कला र काव्यको उद्भव हुन्छ अर्थात् मानिस समाजमा आफ्नो व्यक्तित्वको प्रतिष्ठा गर्न चाहन्छ। आफूभन्दा शक्तिशाली वा कुनै दृष्टिले उच्च ठहरिएका व्यक्तिहरूको समक्ष ऊ आफूलाई हीन ठान्न बाध्य हुन्छ। यही हीनताको तीव्रबोधले गर्दा केही अद्भुत कार्य गरेर आफूलाई श्रेष्ठ प्रमाणित गर्ने चाहनाको फलस्वरूप कला र साहित्यको सृष्टि मानिसले गर्छ।

अर्का वैज्ञानिक जुङ्ग चाहिं सामूहिक अवचेतन 'Collective unconscious' को सिद्धान्तलाई मान्दछन्। उनी काव्य र कलाको हेतु अचेतन मनको कार्यव्यापारलाई मान्दछन्।

यो भयो मनोवेत्ताहरूको विचार। अब साहित्यका विवेचकहरूको चर्चा गरौं। प्रथमतः यहाँ संस्कृतसाहित्याचार्यहरूका विचारहरू द्रष्टव्य छन्। यी विचारहरू मुख्यतया दुई थरी छन्। रुद्रट, वामन र पण्डितराज आदि

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

केवल प्रतिभालाई नै काव्यको प्रेरक हेतु वा कारण मान्दछन् र दण्डी, मम्मट, वाग्भट, पीयूषवर्ष आदि प्रतिभा, व्युत्पत्ति र अभ्यासलाई ।

रुद्रटले प्रतिभालाई शक्ति भनेका छन् । उनले शक्तिको स्वरूप यसरी निर्दिष्ट गरेका छन्–जसको प्राप्ति हुनाले समाधिस्थ मनमा अनेक भाव स्फुरित हुन्छन् र कोमल सरल पदावली प्रकाशित हुन्छन्, त्यसलाई 'शक्ति' भनिन्छ ।[१]

रुद्रटले यस शक्तिका दुई भेद देखाएका छन् । एक सहज र अर्को उत्पाद्य । सहज शक्ति ईश्वरप्रदत्त हुन्छ र उत्पाद्य शक्ति उत्कृष्ट प्रकारको व्युत्पत्ति वा साधनाबाट उत्पन्न हुन्छ । उनको मतमा यही शक्ति काव्यको मूल-हेतु हो ।

वामनले पनि प्रतिभालाई नै काव्यहेतु मानेका छन्–

कवित्वको कारण प्रतिभा हो । यो विना काव्य रचिदैंन, कदाचित् रचियो भने पनि हास्यास्पद हुन्छ ।[२]

पण्डितराज जगन्नाथ पनि प्रतिभालाई नै काव्यको कारण मान्दछन्–

काव्यहेतु केवल प्रतिभा हो । प्रतिभा कसैलाई देवता र महापुरुषादिको कृपाबाट प्राप्त हुन्छ र कसैलाई विलक्षण शास्त्रज्ञान र अभ्यासद्वारा प्राप्त हुन्छ ।[३]

दण्डी–प्रकृतिप्रदत्त प्रतिभा, प्रशस्त, दोषरहितशास्त्रज्ञान (व्युत्पत्ति) र निरन्तर गरिएको उत्साहपूर्ण अभ्यास (पुनः पुनः काव्यरचना) यी काव्य-सम्पत्तिका हेतु हुन् ।[४]

दण्डीले प्रतिभालाई काव्यको कारणमा प्रथम स्थान त दिएका छन्,

---

१. मनसि सदा ससमाधिनि विस्फुरणमनेकधाभिधेयस्य ।
अक्लिष्टानि पदानि च विभान्ति यस्यामसौ शक्तिः ।।

२. कवित्वस्य बीजं प्रतिभानम्, यस्माद्विना काव्यं न निष्पद्यते ।
निष्पन्नं वा हास्यायतनं स्यात् ।

३. (तस्य (काव्यस्य–ले०) च कारणं कविगता केवला प्रतिभा । तस्याश्च हेतुः क्वचिद्देवतामहापुरुषादिजन्यमदृष्टम्, क्वचिच्च विलक्षणव्युत्पत्ति-काव्यकरणाभ्यासौ ।

४. नैसर्गिकी च प्रतिभा श्रुतं च बहुनिर्मलम् ।
अमन्दश्चाभियोगोऽस्याः कारणं काव्यसंपदः ।।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

तर त्यसविना पनि साधारण काव्य केवल व्युत्पत्ति र अभ्यासको बलले वनाउन सकिन्छ भन्ने उनको धारणा थियो। उत्कृष्ट काव्यको लागि नै प्रतिभाको अनिवार्य आवश्यकता हुन्छ भन्ने उनको ठहर थियो। उनको कथन छ–

पूर्वजन्मको वासनागुणसित सम्वन्धित प्रतिभाविना पनि शास्त्रज्ञान (व्युत्पत्ति) र यत्न (अभ्यास) द्वारा सेवा गरिएकी सरस्वतीले आफ्नो सेवकमाथि केही अनुग्रह अवश्य गर्दछिन्। [५]

मम्मटले दण्डीको विचारलाई नै प्रकारान्तरले दोहोऱ्याएका छन्। उनको कथन छ–

शक्ति (प्रतिभा), लोकव्यवहार र शास्त्रको ज्ञान, काव्यको अनुशीलन-द्वारा प्राप्त निपुणता; काव्यज्ञको साहचर्यबाट उत्पन्न शिक्षा र तदनुसार गरिएको अभ्यास– यी सम्मिलित रूपले काव्योत्पत्तिका हेतु हुन्। [६]

वाग्भटले पनि यसै गरी प्रतिभा, व्युत्पत्ति र अभ्यासलाई काव्यको कारण मानेका छन्–

प्रतिभा काव्यको कारण हो। व्युत्पत्ति त्यसको भूषण हो। अभ्यासले काव्यनिर्माणमा प्रगति ल्याउँछ। [७]

पीयूषवर्षको पनि यस्तै विचार छ–

व्युत्पत्ति तथा अभ्यासले युक्त प्रतिभा त्यसै गरी काव्यप्रति हेतु बन्दछ, जसरी माटो र जलको सहयोगले बीज लताप्रति। [८] अर्थात् जसरी बीज लताको उत्पादक मृत्तिका त्यसको पोषक र जल संवर्द्धनको कारण हुन्छ, उसै गरी प्रतिभा काव्यको उत्पादक, व्युत्पत्ति पोषक र अभ्यास संवर्द्धक कारण हुन्छ।

---

५. न विद्यते यद्यपि पूर्ववासना गुणानुबन्धिप्रतिभानमद्भुतम्।
श्रुतेन यत्नेन च वागुपासिता ध्रुवं करोत्येव कमप्यनुग्रहम्॥

६. शक्तिर्निपुणता लोकशास्त्रकाव्याद्यवेक्षणात्।
काव्यज्ञ शिक्षयाभ्यास इति हेतुस्तदुद्भवे॥

७. प्रतिभा कारणं तस्य व्युत्पत्तिस्तु विभूषणम्।
भृशोत्पत्तिकृदभ्यास इत्यादि कविसंकथा॥

८. प्रतिभैव श्रुताभ्याससहिता कवितां प्रति।
हेतुर्मृदम्बुसम्बन्धबीजोत्पत्तिर्लतामिव॥

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यी सबै मतहरूमा विभिन्नता भए पनि प्रतिभालाई सबैले प्रमुख स्थान दिएका छन् । अतएव प्रतिभा नै काव्यको मूल–हेतु हो। व्युत्पत्ति र अभ्यास काव्यमा सफलतासाथ प्रगति गर्दै जानाको लागि आवश्यक हुन्छन् । केवल व्युत्पत्ति र अभ्यासले प्रतिभाविना कोही लेखक बन्न सक्दैन ।

प्रतिभाको परिचय पनि विभिन्न रूपले दिइएको छ ।

वामनअनुसार–प्रतिभा भनेको संस्कारविशेष हो ।[९]

मम्मट–कवित्वको बीजरूप संस्कारविशेष शक्ति (प्रतिभा) हो। प्रतिभाविना काव्य उत्पन्न हुँदैन, भयो भने पनि हास्यास्पद हुन्छ ।[१०]

पण्डितराज जगन्नाथअनुसार–काव्य बन्न सक्ने शब्द र अर्थको उपस्थिति प्रतिभा हो ।[११]

काव्यहेतुको सम्बन्धमा राजशेखरले नितान्त मौलिक विचार प्रस्तुत गरेका छन् । उनले 'काव्यमीमांसा' मा लेखेका छन्–

'काव्यकर्ममा कविको समाधिले सर्वोत्कृष्ट व्यापार गर्दछ' भन्ने श्यामदेवको कथन छ । समाधि मनको एकाग्रतालाई भन्दछन् । समाधिमा रहेको मनले अर्थ (भाव) लाई देख्तछ । 'अभ्यास' काव्यकर्ममा प्रमुख सहयोगी हुन्छ भन्ने मङ्गलको मत छ । लगातार काव्यरचनाको लागि गरिने प्रयासलाई अभ्यास भनिन्छ । अभ्यास सर्वव्यापी हुन्छ र सब क्षेत्रमा मानिसलाई अत्यन्त निपुण बनाउन समर्थ हुन्छ । समाधि आन्तरिक प्रयास हो र अभ्यास बाहिरी । यी दुई मिलेर शक्तिको प्रकाशन गर्दछन् । 'शक्ति एक्लै काव्यको हेतु या कारण हुन्छ' भन्ने यायावरीय (राजशेखर) को भनाइ छ । यो शक्ति प्रतिभा र व्युत्पत्तिभन्दा धेरै टाढाको वस्तु हो । शक्तिको कारणले नै प्रतिभा र व्युत्पत्ति उत्पन्न हुन्छन् । शक्तिशाली व्यक्तिलाई नै भावोत्पत्ति हुने प्रतिभा प्राप्त हुन्छ र शक्तिसम्पन्न नै व्युत्पत्तिको क्षमताले सम्पन्न हुन्छ । शब्दसमूह, भावसमूह, अलङ्कारसमूह, अभिव्यक्तिशैली यस्तै कवित्वको लागि आवश्यक भएका अन्य विषयहरूलाई, जसले हृदयमा झल्काइदिन्छ त्यसैलाई प्रतिभा भनिन्छ । यो प्रतिभा दुई थरी हुन्छ–कारयित्री र भावयित्री । कारयित्री प्रतिभा पनि तीन

---

९. कवित्वस्य बीजं प्रतिभानम् । कवित्वस्य बीजं संस्कारविशेषः ।

१०. शक्तिः कवित्वबीजरूपः संस्कारविशेषः; यां विना काव्यं न प्रसरेत्, प्रसृतं वा उपहसनीयं स्यात् ।

११. प्रतिभा च काव्यघटनानुकूल शब्दार्थोपस्थितिः ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रकारको हुन्छ–सहजा (नैसर्गिक रूपमा प्राप्त), आहार्या (अनुकरणद्वारा प्राप्त) र औपदेशिकी (काव्यज्ञको उपदेशबाट प्राप्त)। यी तीनै थरी काव्यका कर्ताका उपकारक हुनाले कारयित्री कहिन्छन्। भावुक सहृदय (समालोचक) को उपकारक भएको प्रतिभालाई भावयित्री भनिन्छ। यसै भावयित्री प्रतिभाको बलले कविको श्रम र अभिप्रायको ज्ञान हुन्छ। कविव्यापार-वृक्ष प्रतिभाको कारणले नै सफल हुन्छ, अन्यथा त्यो निष्फल हुनेछ।[१२]

राजशेखरले समाधिवाद र अभ्यासवाद दुवैको परिचय दिई खण्डन गरेर शक्तिवादको सिद्धान्त प्रस्तुत गरेका छन्। मम्मटले पनि शक्तिलाई प्रमुख कारणको रूपमा उल्लेख गरेका छन् तर उनले त्यसलाई प्रतिभाकै पर्यायको रूपमा राखेका छन्। प्रतिभाका व्याख्याकारहरूले यसलाई शक्ति नै मानी संस्कारविशेष अर्थात् नैसर्गिक क्षमता भनेका छन्। तर राजशेखरले 'शक्ति' लाई प्रतिभाभन्दा पनि माथिल्लो तत्त्व भनेर चिन्तनको मौलिकता देखाएका छन्। उनले शक्तिशालीलाई नै प्रतिभा प्राप्त हुन्छ भनेर प्रतिभाको काव्यनिर्माण र काव्यपाठको प्रक्रियामा कस्तो प्रकारको भूमिका हुन्छ, त्यसको नौलो विवेचना गरेका छन्। तर अन्त्यमा प्रतिभाविना काव्य निष्फल हुन्छ भनेर उनले प्रतिभालाई काव्यको अनिवार्य हेतु मानेकै देखिन्छ। उनको विचारलाई क्रमबद्ध रूपमा एकत्रित गर्ने हो भने 'समाधि' र 'अभ्यास' ले एउटा अनिर्वचनीय

---

१२. 'काव्यकर्मणि कवेः समाधिः परं व्याप्रियते' इति श्यामदेवः। मनसः एकाग्रता समाधिः। समाहितंचित्तमर्थान्तरं पश्यति। 'अभ्यास' इति मंगलः। अविच्छेदेन शीलनमभ्यासः। स हि सर्वगामी सर्वत्र निरतिशयं कौशलमाधत्ते। समाधिरान्तरः प्रयत्नो बाह्यस्त्वभ्यासः। तौ उभावपि शक्तिमुद्भासयतः। 'सा केवलं काव्ये हेतुरिति' यायावरीयः। विप्रसृतिश्च (दूरवर्तिनी) सा प्रतिभाव्युत्पत्तिभ्याम्। शक्तिकर्तृके हि प्रतिभाव्युत्पत्ति-कर्मणी। शक्तस्य प्रतिभाति, शक्तश्च व्युत्पद्यते। या शब्दग्राममर्थसार्थ-मलंकारतन्त्रमुक्तिमार्गमन्यदपि तथाविधमधिहृदयं प्रतिभासयति सा। प्रतिभा अप्रतिभस्य पदार्थसार्थपरोक्ष इव, प्रतिभावतः पुनरपश्यतोऽपि प्रत्यक्ष इव। सा द्विधा कारयित्री भावयित्री च। कवेरुपकुर्वाणा कारयित्री। सापि त्रिविधा सहजा, आहार्या, औपदेशिकी च। भावकस्य उपकुर्वाणा भावयित्री। सा हि कवेः श्रममभिप्रायश्च भावयति। तया तु खलु फलितः कवेर्व्यापारतरुः अन्यथा सोऽवकेशी स्यात्।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

'शक्ति' लाई उत्पन्न गर्दछन्, 'शक्ति' बाट 'प्रतिभा' उत्पन्न हुन्छ र 'प्रतिभा' बाट 'काव्य' भन्ने स्पष्ट हुन आउँछ ।

संस्कृत-साहित्य दैवी शक्तिलाई स्वीकार गरेर चलेको छ । काव्य-निर्माणको शक्ति ईश्वरीय वरदान मानेर त्यो अगि बढ्छ । पूर्वजन्मको संस्कारले कोही कवि हुन्छ भन्ने धारणा पनि पाइन्छ । त्यसैले काव्यहेतुको चर्चा गर्दा शक्ति वा प्रतिभाको उल्लेख गरेर जिज्ञासा शान्त गरिएको छ । यो प्रवृत्ति अध्यात्मवादी हुनाको फल हो । त्यसैले काव्य-हेतुको मूलभूत भौतिक कारणको उल्लेख त्यहाँ भएको पाइन्न । हुन पनि अठारौँ शताब्दीसम्ममा आएर संस्कृतको काव्यचिन्तनपरम्परा नै टुट्यो, तब त्यसमा मनोवैज्ञानिक वा भौतिक दर्शनको छायामा काव्यलाई हेर्ने दृष्टि पाइन्न भने आश्चर्य नै के ?

प्राचीन ग्रिसेली साहित्यमा पनि कविवाणी ईश्वरीय वरदान नै मानियो । काव्यका विभिन्न तत्त्वहरूको विश्लेषण गर्ने परम्परा इसाभन्दा पूर्वदेखि नै प्रचलित भए पनि पाश्चात्य साहित्यमा आधुनिक युगको प्रादुर्भाव नभएसम्म ग्रिसेली मान्यता काव्यको मुख्य कसी भएर रहिरह्यो । ग्रिसेली दार्शनिकहरूले काव्य एवं कलालाई 'प्रकृतिको अनुकरण' भनेर अर्थ्याएका थिए । यसो हुँदा काव्यको कारण मानवको अनुकरण गर्ने प्रवृत्तिलाई मानिएको देखिन्छ । हुन त उहाँ काव्यको हेतु-विषयमा संस्कृत-साहित्यमा झैं विशद रूपले अनुसन्धान नै गरिएन, उहाँ त काव्यको लक्ष्य र रूपविधानको नै विस्तृत विवेचन भयो । पछि-पछिका चिन्तकहरूले कुनै न कुनै रूपमा काव्यको कारणको उल्लेख गरेको पाउन सकिन्छ । क्रोचेको विचारअनुसार 'सहजानुभूति नै काव्यको कारण प्रतीत हुन्छ । उनको कथन छ–'जहाँ सहजानुभूति' हुन्छ, उहाँ अभिव्यञ्जना पनि हुन्छ ।' बर्गसाँको कथनानुसार–'संसारले स्वयं नै काव्यविधानको एक स्वाभाविक प्रेरणा प्रदान गर्छ ।' कोही कल्पनालाई काव्यको उद्भावक मान्दछन् त कोही फैन्सीलाई । कल्पना शक्ति वा प्रतिभा प्रतीत हुन्छ र फैन्सी समाधि ।

काव्यहेतुको सम्बन्धमा हड्सनले व्यापक दृष्टिले विस्तृत विचार गरेको पाइन्छ । उनलाई यस्तो विचार गर्ने आधुनिक लेखकलाई प्राप्त समस्त सुविधा उपलब्ध थियो । उनले विशेष गरीकन मनोविज्ञान-शास्त्रको सहायताले काव्यकारणको निर्देशन गरे । उनले काव्योत्पत्तिका चार कारण देखाएका छन्–

१. हाम्रो आत्माभिव्यक्तिको इच्छा,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

२. मानवजाति र तिनको कार्यप्रति हाम्रो रुचि,
३. यथार्थ जगत्प्रति हाम्रो आकर्षण र कल्पना-जगत्‌को निर्माण गर्ने हाम्रो प्रवृत्ति,
४. रूपविधानप्रति हाम्रो आग्रह ।

जिज्ञासा हुनु, त्यसको पूर्ति गर्नु र अभिव्यक्ति गर्नु मानवको प्रकृति हो । मानिस कहिल्यै नसोची रहन सक्तैन र आफूले सोचेको औ अनुभव गरेको कुरा अरूलाई नसुनाई उसलाई आत्मतोष हुँदैन । कला र काव्योत्पत्तिको मूलभूत कारण यही हो । मानिस समाजमा बस्ने प्राणी भएकोले उसलाई आफ्नो जाति र जगत्‌को पनि गतिविधिप्रति कौतूहल रहन्छ । यो कौतूहल काव्य-रचनाको लागि दोस्रो प्रेरक तत्त्व हो । मानव आफ्ना कार्यव्यापारको लागि यथार्थ जगत्माथि आश्रित रहन्छ । फेरि आफ्ना धेरैजसो इन्द्रियहरूको कामनालाई परितृप्त पार्न पनि ऊ बाह्यजगत्कै आश्रित हुन्छ । तर उसमा सौन्दर्यप्रेमको वृत्ति पनि हुन्छ र कल्पनाशक्ति पनि, जसको आधारमा ऊ सुन्दर संसारको सृष्टि गरेर आनन्दित हुन्छ । त्यसैले बाह्यजगत्सितको सम्बन्ध र कल्पनाको आश्रय काव्योत्पत्तिको तेस्रो कारण हो । आफ्नो कल्पनाशक्तिबाट निर्मित रूपप्रति मानिसलाई अपार मोह हुन्छ र रूपविधान गर्न उसलाई निरन्तर मन लागिरहन्छ । यो काव्य-रचनाको चौथो कारण हो ।

हाम्रा साहित्यकार महाकवि देवकोटाले 'कलाको उत्पत्ति मनुष्यको अनन्त चेतको प्रतिभाबाट हुन्छ' भनेकोबाट काव्य-कलाको उद्भव उनका मतमा प्रतिभा प्रतीत हुन्छ । 'कल्पना' निबन्धमा 'स्वस्थ कल्पनाले मानिस कवि हुन्छ' भनेकोबाट उनले कल्पनालाई काव्यको कारण मानेको बुझिन्छ । यसरी प्रतिभा र कल्पना दुई काव्यहेतु उनले देखाएका छन् ।

हाम्रा नाटचसम्राट् बालकृष्ण समले आदिकवि वाल्मीकिले झैं काव्यको कारण विश्वप्रति करुणा मानेका छन् । उनले 'भक्त भानुभक्त' मा 'मानिस आदर्शको लागि जतिजति रुन्छ, पशुपक्षीको कक्षाबाट माथि उठ्छ ।' र 'चिसो चूल्हो' को भूमिकामा 'बोली नफुटेको शिशु जुन कारणले रुन्छ, त्यै निम्ति अशक्त सुधारवादी कविता लेख्छ' भनेबाट यस धारणाको पुष्टि हुन्छ ।

निष्कर्ष

यसरी देश, काल र व्यक्तिअनुसार काव्यहेतुका विभिन्न आधारहरू देखिन्छन् । कला र काव्यको सम्बन्धमा सुदूर आरम्भकालमा उठाइएका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रश्नहरू होऊन् वा कालक्रममा भिन्न-भिन्न देशहरूमा पछि-पछि उठाउँदै आएका प्रश्नहरू होऊन्, तिनको विषयमा पुनः पुनः हरेक देश र युगले विचार गर्ने अधिकार छ। शाश्वत मूल्यका शाश्वत प्रश्न र शाश्वत उत्तरहरू पनि हुन्छन्। तर पनि युग र व्यक्तिअनुसार तिनको पुनर्विचार साहित्य-रचनाको लागि अत्यन्त उपयोगी हुन्छ।

परम्पराप्राप्त अनुभव एवं ज्ञान र आधुनिक युगसुलभ दार्शनिक, मनोवैज्ञानिक र कलाशास्त्रीय मान्यताहरूको छायामा हामी काव्यहेतुलाई औंल्याउन समर्थ भएका छौं। वास्तवमा प्रकृति र मानवजीवनको भित्र र बाहिर देखिने, त्रुटि, असंगति र असम्पन्नताप्रति मानव-मनमा उत्पन्न हुने असन्तोष एवं तिनको स्थानमा सुसम्पन्न र सुसंगतिपूर्ण तथा सुन्दर चित्र प्रस्तुत गर्ने 'अहम्' को आग्रह नै काव्यको मूल हेतु भन्न सकिन्छ। शक्ति वा प्रतिभा मानवीय भावनालाई समुचित रूपमा आकार दिने आधार हुन्। अपूर्णताबाट पूर्णतातर्फ जाने, विपन्नताबाट सम्पन्नतातर्फ लम्किने भावना प्रत्येक मानिसमा हुन्छ। भविष्यत्को कल्पना पनि थोर-बहुत सबैमा हुन्छ तर चिताएको जस्तो सुन्दर संसारको रूपविधान गर्ने सामर्थ्य सबैमा हुँदैन, त्यो सामर्थ्य नै शक्ति वा प्रतिभा हो र यो जसलाई प्राप्त हुन्छ, त्यो नै कवि वा लेखक बन्दछ। यसरी सृष्टिकर्ताको प्रतिद्वन्द्वी भएर अपार काव्य-संसारको सृष्टि गर्ने व्यक्ति दोस्रो ब्रह्मा हो। त्यसैले ऊ 'अहं ब्रह्मास्मि'को भावना गर्न सक्छ। पूर्व र पश्चिम दुवैतर्फका प्राचीन आचार्यहरूले कविको शिक्षा-दीक्षा र अभ्यासलाई काव्य-कारणमा उल्लेख गरेर अध्ययनको भरमा कवि बन्न सक्ने जुन संकेत गरेका छन्, त्यो मूल कारण नभएर सहायक कारण मात्र हो। अध्ययन र अभ्यासबाट कवि बन्न् संभव हुने भए काव्यमर्मज्ञ आलोचक मात्र होइन, सारा विद्वत्समाज नै कवि हुने थियो तर यस्तो भएको देखिदैन। मानवीय अनुभूतिलाई सहज संवेदनीय रूपमा लोकमानसमा संक्रमित गराउन सक्ने व्यक्ति नै कवि हुन सक्छ। त्यसैले विद्वत्ता होइन, प्रातिभ शक्ति नै काव्यको मूल आधार हो।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

काव्यको मूल्य वा प्रयोजन

काव्यमा प्रतिस्फलित हुने भाव र विचार दिवास्वप्नका कुटुम्ब हुन्छन् । तिनको अभिव्यक्तिका कारण हुन्छन्, लेखकको उपचेतनमा बसेका आत्मकुण्ठा र अतृप्ति । लेखक काव्य-सिर्जनाद्वारा आफ्नो दमित वासनाको क्षरण एवं आत्महीनताको क्षतिपूर्ति गर्दछ । यसरी मनोविज्ञान शास्त्रअनुसार काव्यको प्रयोजन भयो, लेखकको 'अहम्' को तुष्टि ।

संस्कृत साहित्यमा काव्य-प्रयोजन

आचार्य भरतले नाटकको प्रशंसाको माध्यमले काव्यको निम्नलिखित प्रयोजन वा उद्देश्य निर्दिष्ट गरेका छन्–

यस नाटकले धर्म, यश, आयु र कल्याण दिनेछ, बुद्धिविकास गर्नेछ र लोकलाई उपदेश प्रदान गर्नेछ ।[१]

अर्थात् नाटक लेख्नु, खेल्नु र हेर्नु भरतको मतमा कुनै पुण्य कार्य हो । जसरी पुण्य गर्नाले मानिसको कीर्ति फैलिन्छ, आयु बढ्छ औ कल्याण हुन्छ, त्यसै गरी नाटकबाट लेखक र दर्शकलाई उपर्युक्त लाभ हुन्छन् । नाटकमा लोकाचार र विचारको प्रकाशन हुन्छ त्यसबाट बुद्धिको विकास हुन्छ नै । नाटक हेरिसकेपछि दर्शकको मनमा 'रामको जस्तो आचार-विचार हुनुपर्छ रावणको जस्तो होइन' भन्ने भावना उत्पन्न हुन्छ । यसबाट उपदेश-लाभ पनि स्पष्ट छ ।

भामहले काव्यबाट धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष एवं कलामा निपुणता, कीर्ति, प्रीति (आनन्द) प्राप्त हुन्छ भनेका छन् ।[२]

---

१. धर्म्यं यशस्यमायुष्यं हितं बुद्धिविवर्द्धनम् ।
लोकोपदेशजननं नाट्यमेतत्भविष्यति ॥

२. धर्मार्थकाममोक्षेषु वैचक्षण्यं कलासु च ।
करोति कीर्तिं प्रीतिं च साधुकाव्यनिषेवणम् ॥

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मम्मटले काव्य-प्रयोजनको विशद सूचि प्रस्तुत गरेका छन्–

यश, धन, व्यवहारज्ञान, अमङ्गलनाश, तत्काल परमानन्द प्राप्ति र कामिनीको मधुर वचन झैं उपदेशलाभ काव्यको प्रयोजन हो ।[३]

विश्वनाथले भामहलाई पछयाउँदै–

अल्पज्ञलाई पनि काव्यबाट सजिलैसँग पुरुषार्थ-चतुष्टय (धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष) को प्राप्ति हुन्छ भन्ने घोषित गरेका छन् ।[४]

कुन्तकले पुरुषार्थ-चतुष्टयको प्राप्तिको साथै चित्तलाई चमत्कृत पार्ने आन्तरिक आनन्दविशेषको उपलब्धि काव्यबाट हुन्छ भनेका छन् ।[५]

अब ज्यादा विस्तारमा नगई यी प्रतिनिधि आचार्यहरूका काव्य-प्रयोजनसम्बन्धी मतहरूलाई एकत्रित गर्‍यौं भने निम्नलिखित सूचि तयार हुन आउँछ–यश, आयुष्य, हित, बुद्धिविकास, उपदेश, धर्म, अर्थ, काम, मोक्षको उपलब्धि, कलामा निपुणता, अनुराग, मनोरञ्जन, व्यवहारज्ञान, अशुभनाश, परमानन्दको अनुभव र हार्दिक चमत्कार ।

यी प्रयोजनहरू ज्यादै नै दूरगामी भएका छन् । यिनले गर्दा काव्यले दर्शन, नीति, आचार, अर्थ, काम, समाज हरेक शास्त्रको प्रतिनिधित्व गर्न खोजेको प्रतीत हुन्छ । कदाचित् तत्कालीन समाजले अन्य शास्त्रहरूको समक्ष काव्यलाई तुच्छ मानी उपेक्षाभाव दर्शाएको थियो र प्राथमिक कालका आचार्यहरूले काव्यको प्रतिष्ठा कायम गर्न यसबाट हरचीज उपलब्ध हुन्छ भनी वकालत गर्नुपरेको थियो, पछि-पछिका आचार्यहरूले पनि आँखा चिम्ली पूर्ववर्तीहरूको अनुकरण गर्दै गए । यस प्रसंगमा मम्मटको सिद्धान्त विशेष विचारणीय छ । उनले काव्य-प्रयोजनको उल्लेख गर्दा लेखक र पाठक दुवै थरीलाई ध्यानमा राखेका छन् । तदनुसार काव्यबाट कविलाई यश, अर्थ र अमङ्गलनाश प्राप्त हुन्छ र पाठकलाई व्यवहारज्ञान, तत्काल परमानन्दको अनुभव र कान्ता-संमित उपदेश उपलब्ध हुन्छ ।

---

३. काव्यं यशसेऽर्थकृते व्यवहारविदे शिवेतरक्षतये ।
सद्यः परनिर्वृत्तये कान्तासंमिततयोपदेशयुजे ॥

४. चतुर्वर्गफलप्राप्ति सुखादल्पाधियामपि ।
काव्यादेव यतस्तेन तत्स्वरूपं निगद्यते ॥

५. चतुर्वर्गफलास्वादमप्यतिक्रम्य तद्विदाम् ।
काव्यामृतरसेनान्तश्चमत्कारो वितन्यते ॥

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हिन्दी साहित्यमा काव्य-प्रयोजन

भारतीय चिन्तनमा हिन्दीका विद्वान्‌हरूको पालो आउँछ। तुलसीदासले 'स्वान्त: सुख' लाई काव्यको उद्देश्य माने। आचार्य शुक्लले 'हृदयलाई मुक्तावस्थामा ल्याउनु' अर्थात् चित्तको विस्तार गर्नु काव्यको मुख्य कार्य मानेका छन् र काव्य-प्रयोजनको रूपमा मानवहितलाई अघि सारेका छन्। आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदीले पनि मानवहितलाई नै काव्य-प्रयोजन मानेका छन्। उनको कथन छ–'म साहित्यलाई मनुष्यको दृष्टिले हेर्नाको पक्षपाती छु। जुन वाग्जालले मनुष्यलाई दुर्गतिहीनता र परमुखापेक्षितादेखि बचाउन सक्तैन त्यसलाई साहित्य भन्नमा मलाई संकोच हुन्छ।' डा० नगेन्द्र आत्माभिव्यक्तिलाई काव्यको उद्देश्य मान्दछन्। 'आत्माभिव्यक्ति त्यो मूल तत्त्व हो, जसको कारणले गर्दा कुनै व्यक्ति साहित्यकार र त्यसको कृति साहित्य बन्दछ।'

नेपाली साहित्यमा काव्य-प्रयोजन

सर्वश्री लेखनाथको विचारमा काव्यको प्रयोजन कविको लागि यश र पाठकको लागि उपदेश हो–

"अपठित जङ्गलीलाई संक्रन सजिला किताप फैलाई,
हुनुपर्ने यश मात्र, किन अपयशको भएँ पात्र ?
भाषामा उपदेश लेखिदिनाले स्वयं बूढो देश,
लिन सक्तछ शुभ शिक्षा माग्नुपर्दैन अन्त गै भिक्षा।"

बालकृष्ण समको विचारमा समाज-सुधार र हृदयलाई कोमल बनाउनु काव्यको उद्देश्य हो। 'बोली नफुटेको शिशु जुन कारणले रुन्छ, त्यै निम्ति अशक्त सुधारवादी कविता लेख्छ।'

'...यो काव्य मेरो व्यक्तिगत रुवाइ हो–म चाहन्छु, अरू पनि मेरै आँखाले आर्द्र भएर हेरून्।'

अन्यत्र प्रेम र मानववादको स्थापनालाई उनले लेखनको प्रयोजन देखाएका छन्। 'मुख्य धर्म प्रेम हो, प्रेममै मानिस बाँच्तछ। प्रेम र मानववादको विकासका लागि नै लेखिनु तथा बोलिनुपर्दछ।'

देवकोटाले आनन्द, सौन्दर्यबोध र हृदयशिक्षण काव्य-कलाको प्रयोजन हो भन्ने 'कला र जीवन' नामक निबन्धमा दर्शाएका छन्।

'–किनकि जीवनको मुटुमा आनन्द दिनु र सौन्दर्यचेतना जगाउनु

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कलाको कर्तव्य हो र बोक्रे नीतिसँग सम्बन्ध नराखे पनि हृदयशिक्षणद्वारा हुने भावुक औपदेशिकता कलाको साथमा हरहमेशा रहेकै छ।'

पुनः—

'कलाको आत्मसमर्थन जीबनलाई उचाल्नु र भर्नुमा छ र आनन्द दिनु र हृदय-केन्द्रलाई छोएर उच्च बोधद्वारा नैतिक शिक्षण बन्न जानु उच्च कलाको लक्षण हो।'

आधुनिक कवि मोहन कोइरालाको विचारमा—'कलात्मक रूपमा माझिएको भाषाले प्रभाव गर्न सक्ने रूपमा कविता मानवकल्याणको निमित्त हुनुपर्छ।'

जगदीश शमशेरको मतमा भाव प्रकाशन वा अभिव्यक्ति नै काव्यको प्रयोजन हो—'रोमाञ्चक दृश्यको अनुकरण गर्ने काम क्यामेरा बोक्नेलाई, शिक्षादीक्षाको काम समाजसेवकलाई, नारागिरी नेतागणलाई छाडेर कवि-युगवाणी बटुलेर त्यसको झङ्कार व्यक्त गर्नमा र मानव-चिन्तनको अन्तर्मुखी तथा बहिर्मुखी प्रकाशलाई रूप दिनमा लागे।'

मार्क्सवादी चिन्तक गोविन्दप्रसाद लोहनीको विचारमा 'साहित्य हर्दम समाजकै निमित्त हुन्छ। त्यसैले साहित्यकार समाजको उन्नतिमा लाग्दछन्।'

तारानाथ शर्माको विचारमा काव्यको प्रयोजन सामन्तवाद, पूँजीवाद र साम्राज्यवादको विध्वंस, वर्गको अन्त्य र समाजवादी भावनाको विकासद्वारा वर्गविहीन नवसमाजको स्थापना गर्नु हो। उनको सिद्धान्त मार्क्सवादी छ। उनको कथन छ—'मार्क्सवाद स्पष्टता र सौन्दर्य, सत्य र सामूहिक हितका पक्षमा उभिन्छ।' यसरी समाजहितलाई उनले काव्यको उद्देश्य मानेको देखिन्छ।

म० वी० वि० शाह—'कलात्मक रूपमा समाजको निमित्त नै साहित्यको सिर्जना गरिनुपर्दछ—... जसरी कलाविना र समाजविना कला अधूरो रहन्छ, त्यस्तै साहित्य, कला र समाज अभिन्न वस्तु हुन् भन्न सकिन्छ।'

यसप्रकार उनको मतमा पनि साहित्य समाजको हितमा नै उभिनु पर्छ। उनकै अर्को कथन पनि छ— 'र वास्तवमा साहित्य जन-आकाङ्क्षाको पृष्ठभूमिमा उच्चत्तम अनुभूतिद्वारा सज्जित भएर व्यक्त गरिएको र जुनसुकै वेला पनि मानव-समाजको कल्याण गर्ने हुनुपर्दछ।...'

नेपाली साहित्यमा साहित्यलाई उपदेश, समाजसुधार, प्रेमप्रसार,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

आनन्दप्रसार, सौन्दर्यबोध र समाजकल्याणको लागि अपेक्षित मानिएको छ। यद्यपि एक थरी अभिव्यक्तिलाई नै साहित्यको उद्देश्य मानी 'कला कलाको लागि' भन्ने साहित्यिक यहाँ छन्।

पाश्चात्य दृष्टिमा काव्य-प्रयोजन

पाश्चात्य जगत्का प्रथम महाकवि होमर आनन्दवादी थिए भन्ने उनका अध्येता विद्वान्हरूले 'ओडिसी' को एक स्थलको आधारमा सिद्ध गरेका छन् भनेर डा० नगेन्द्रले आफ्नो पुस्तक 'विचार और विश्लेषण' मा लेखेका छन्। त्यो स्थल हो- एक्लिनस भन्दछन्, दैवी गायक डेमोडोकसलाई गाउन भन किनभने आफ्नो किसिमबाट जसरी गाए पनि मनुष्यलाई आनन्दमग्न पार्ने जुन गायनशक्ति ईश्वरले उनलाई दिएका छन् त्यो अर्को मान्छेलाई प्राप्त छैन।[६]

अरिस्टोटलले आनन्द र शिक्षालाई प्रयोजन मानेका छन्, 'औ आरम्भमा मनुष्य सबै कुरा अनुकरणद्वारा सिक्छ। अनुकृत वस्तुबाट प्राप्त आनन्द पनि कम सार्वभौम हुँदैन।' (अरस्तू का काव्य शास्त्र, डा० नगेन्द्र)। अरिस्टोटलले शिक्षालाई प्रयोजन मान्नुपर्ने कारण थियो। त्यो केभने उनका गुरु प्लेटोले तत्कालीन साहित्यलाई देखेर काव्यलाई 'अनुकरणको अनुकरण' अतएव असत्य भनेर निन्दा गर्दै यसले समाजको विषयवासनालाई दमन गर्नाको साटो त्यसलाई पोषण गर्दछ इत्यादि आरोपहरू लगाई त्यसको बहिष्कार गर्ने आदेश दिएका थिए। त्यसैले अरिस्टोटलले काव्यले समाजको नैतिकताको विनाश गर्दैन, बरु यसले त त्यसको रक्षा गर्छ' भने। त्यसको लागि उनले 'विरेचन' सिद्धान्तको आविष्कार गरे।

रोमेली साहित्यिक होरेसले 'काव्यले कि शिक्षा दिन्छ, कि आनन्द र कि दुवै प्रदान गर्छ'[७] भनेका छन्।

कलरिजको विचारमा-'आनन्दको संप्रेषण नै त्यो मुख्य साधन हो,

---

6. Bid hither (says Aclinous) the divine ministrel Demodocus For the God hath given ministrelsy to him as to none other to make man glad in what way so ever his spirit stirs him to sing.
7. Poets wish either to instruct or to delight or to combine both.

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

जसको भरमामात्र कविले पाठकलाई नैतिक शिक्षण दिने आशा गर्न सक्छ ।'[८]

सेमुएल जान्सनको धारणामा–'रचनालेखनको लक्ष्य शिक्षा दिनु हो, तर कविताको लक्ष्यचाहिं आनन्दको माध्यमले शिक्षा दिनु हो ।'[९]

ड्राइडनको मतमा–'आनन्द मात्र नहोस्, तर आनन्द नै कविताको मुख्य लक्ष्य हो, शिक्षाको पनि समावेश वा स्वीकृति गर्न सकिन्छ तर त्यो दोस्रो वा गौण लक्ष्य हो, किनभने आनन्द दिनाको सामर्थ्यले नै यसले शिक्षा दिन सक्छ ।'[१०]

हड्सनको विचारमा–'कलाका अन्य सबै विधा झैं कविताको लक्ष्य प्रथमतः आनन्ददान हो ।'[११]

क्रोचेको मतमा–'अभिव्यञ्जना आफ्नो उद्देश्य आफैं हो । उसको कुनै अलग स्वतन्त्र उद्देश्य हुँदैन ।'

कलावादी स्पिनगार्न क्रोचेका समर्थक छन् । उनको विचारमा पनि कविताको उद्देश्य अभिव्यक्तिबाहेक अरू केही हुँदैन । उनको भनाइ छ– 'हामीले कलाका सारा नैतिक निर्णयहरूको बहिष्कार गरेका छौं । कसैले भने कविताको लक्ष्य उपदेश दिनु हो, कसैको विचारमा यसको उद्देश्य आनन्ददान मात्र हो र कसैको भनाइमा उपदेश र आनन्ददान दुवै हो । स्वच्छन्दतावादी आलोचनाले सर्वप्रथम कुन सिद्धान्त दियो भने कलाको अभिव्यक्तिबाहेक अरू कुनै उद्देश्य हुन्न । सौन्दर्य आफ्नो प्राप्य आफैं हो ।'[१२]

---

8. The communication of pleasure is the introductory mean by which alone the poet must expect to moralize his readers.
9. The end of writing is to instruct, the end of poetry is to instruct by pleasing.
10. Delight is chief if not the only end of poesie instrucions can be admitted but in the second place for poesie only instructs as it delight.
11. The immediate object of poetry as all other forms of arts is to give pleasure.
12. We have done all moral judgments of arts, some said the poetry meant to instruct some merely to

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

ए. सी. ब्राडलेले पनि यसै भने–'प्रथमतः अनुभूति आफैं उद्देश्य हो, यसको आफ्नै नियम छ र आन्तरिक मूल्य पनि ।'[१३]

तर रस्किनको विचारमा–'कुनै राष्ट्रको कला उसको नैतिक स्थितिको द्योतक हुन्छ ।'

लियो टल्स्टायको धारणामा–'अन्तमा यो (काव्य वा कला) आनन्द होइन, बरु मानव-एकताको साधन हो ।'

मैथ्यू आर्नोल्डले नैतिक मूल्यको समर्थन गरे । उनले भने–'नैतिक विचारसित विद्रोह गर्ने कविता जीवनद्रोही हो ।'[१४]

प्रगतिवादीहरूको विचारमा–'जनहित र परिवर्तनको सन्देश नै साहित्यको उद्देश्य हो ।'

निष्कर्ष

उपर्युक्त प्रयोजनसम्बन्धी मत मुख्यतया दुई थरी छन्–आनन्दवादी र नैतिक उपदेशवादी । परन्तु आनन्दवादी पनि केही यस्ता छन्, जसको नीतिवादसँग विरोध छैन र केही नीतिवादीहरू पनि यस्ता छन्, जसलाई आनन्दवादसँग कुनै शत्रुता छैन । यस्तालाई समन्वयवादी भन्न सकिन्छ र यिनकै संख्या ज्यादा छ । स्थूल रूपमा होमर, कलरिज, हड्सन आदि आनन्दवादी छन्, रस्किन, आर्नोल्ड, टल्स्टाय आदि नीतिवादी । परन्तु अरिस्टोटल, होरेस, सेमुयल जान्सन, ड्राइडन प्रभृति समन्वयवादी छन् । पौरस्त्य साहित्यिकहरूमा भरतदेखि लिएर जगन्नाथसम्मलाई पढ्दा काव्यको मुख्य प्रयोजन मानसिक आनन्द र गौण प्रयोजन सत्शिक्षा हो भन्ने देखिन आउँछ । यिनीहरू श्रेय र प्रेय दुवैलाई काव्यको प्रयोजन मान्दछन् । यति हुँदा-हुँदै पनि यिनीहरूले काव्यको मूल्याङ्कन नीतिवादी दृष्टिले गरेका छैनन्, अपितु रस, ध्वनी, गुण, रीति तथा अलङ्कारको आधारमा गरेका छन् । काव्यको लक्ष्य धर्म, अर्थ, काम

---

please, some to do both, Romantic criticism first enunciated the principle that the art has no aim except expression that beauty is one excuse.

13. First this experience is an end in itself, is worth having its own account has an intrinsic value.
14. A poetry of revolt against moral idea is a poetry of revolt against life.

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

र मोक्षको सिद्धि हो भन्नमा यिनीहरूलाई आपत्ति भएन । संस्कृतको काव्यमूल्याङ्कन यसरी समन्वयवादी छ र यसलाई आदर्शवादी मान्यता भन्न सकिन्छ ।

पूर्वीय र पाश्चात्य दुवै थरी चिन्तकहरू समन्वयवादी बिन्दुमा मिल्न आउँछन् । एकाङ्गी मतवादी-आनन्दवादी वा नीतिवादीहरूको दृष्टि समन्वयवादीको तुलनामा संकीर्ण छ । किनभने आनन्द, शिक्षा र लोककल्याण कुनै परस्परविरोधी तत्त्व होइनन् । सद्वृत्ति वा सत्त्वगुणको उद्रेकमा ती सबैको विलयन सम्भव छ । त्यसैले संस्कृत साहित्यमा 'सत्यं, शिवं, सुन्दरम्' लाई परमसत्ताकै रूप मानिएको छ । सत्य, ज्ञान र शिक्षाको द्योतक छ, शिव कल्याणको र सुन्दर आनन्दको । तर सबैबाट चित्त विशद, निर्मल हुने हुँदा सबै एउटै परमतत्त्व हुन्, तत्त्वगुणको उद्रेक प्रत्येकको लक्ष्य हो । त्यसैले अंग्रेजीका कवि कीट्सले पनि 'Beauty is truth, truth is beauty' भनेका हुन् ।

काव्यको प्रयोजन कि शिक्षा, कि आनन्ददान हो भन्ने मतको विरोधमा पाश्चात्य जगत्मा कलावादी मत आयो, जसलाई निष्प्रयोजनवादी भन्न सकिन्छ । यी अभिव्यञ्जना वा अभिव्यक्तिवादी हुन् । यिनीहरूले काव्यको कुनै बाह्य सामाजिक उद्देश्य मानेनन् । उनीहरूले काव्यलाई सामाजिक आवश्यकता परिपूर्तिको वस्तु नमानी रहस्यलोकको रहस्यात्मक वस्तु बनाइदिए । उनीहरूले भने, अनुभूति आफ्नो लक्ष्य आफैं हो, अथवा अभिव्यक्ति आफ्नो उद्देश्य आफैं हो । वास्तवमा उनीहरू हिँडेका थिए, काव्यलाई नैतिक अथवा समाजोपयोगी दृष्टिले मूल्याङ्कन गर्ने परिपाटीको विरोध गर्न, तर विरोध गर्दा-गर्दै उनीहरू आफ्ना तर्क र शब्द-जालमा यसरी अल्झिए कि काव्यको कुनै प्रयोजन नै छैन भन्न पुगे । उनीहरू दार्शनिक भैदिए र काव्यलाई परमतत्त्व झैं छुन नसकिने, देख्न नसकिने, अज्ञेय, गुप्त अतएव रहस्यमय तुल्याउन पुगे । संस्कृत साहित्यमा पनि काव्यको मूल्याङ्कन कसरी गर्ने यो समस्या उत्पन्न भएको थियो । काव्यमा निहित सौन्दर्यको आधारमा त्यसको मूल्याङ्कन गर्ने कि त्यसबाट शिक्षा प्राप्त हुन्छ, हुँदैन यस आधारमा गर्ने ? तर उनीहरूलाई कुनै दोधार भएन । उनीहरूले भने, काव्यको मूल्याङ्कन त्यसमा व्यक्त हुने रस वा भावको आधारमा गर्नुपर्छ । यसको लागि नै रसवाद, रीतिवाद, अलंकारवाद, ध्वनिवाद, गुणवाद, वक्रोक्तिवाद र औचित्यवादको आविष्कार भयो । तर काव्यरचना र काव्यपाठको पनि उद्देश्य अवश्य हुन्छ । त्यसैले त्यसको प्रयोजन मुख्य रूपमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

आनन्द र गौण रूपमा शिक्षा माने । यसरी काव्यको आनन्दचाहिं अलौकिक र ब्रह्मास्वादवाद-सहोदर भयो, तर त्यसबाट सामाजिक जीवनमा उच्च लक्ष्य प्राप्त गर्ने प्रेरणा पनि प्राप्त हुने भयो ।

आधुनिक दृष्टिले विचार गर्दा काव्यको प्रयोजन छँदैछैन भन्नु त समीचीन हुँदैन नै, तर साथै काव्यको लक्ष्य केवल अभिव्यक्ति मात्र हो भन्नु पनि तर्कसंगत प्रतीत हुँदैन । काव्यको रचना गर्दा कुनै समाजशास्त्री, दार्शनिक वा नीतिकारले झैं सामाजिक उद्देश्यको ठाडो रूपमा प्रचार गर्ने भावना सक्रिय नहोस्, तर त्यसमा अभिव्यक्त भावनाले यी सबै विषयलाई कुनै-न-कुनै रूपले स्पर्श गर्छ र समाजलाई यी सबैले भन्दा कन् बढी रूपमा प्रभावित पार्छ । यदि सामाजिक जीवनमा काव्यको कुनै उपयोगिता नहुँदो हो त यसको न यति व्यापक रूपमा प्रचार नै हुने थियो, न त यसले सबैलाई प्रभावित नै पार्ने थियो ।

काव्यकार 'काव्य काव्यको लागि' भन्न सक्ला तर पाठक 'काव्यपाठ काव्यपाठको लागि' भन्न सक्तैन । स्पष्ट छ, अभिव्यक्त भएको काव्यानुभूति रचयिताको व्यक्तिगत सम्पत्ति होइन, अपितु यो सामाजिक सम्पत्ति हो । यस्तो स्थितिमा अभिव्यक्ति मात्र काव्यको उद्देश्य हुनसक्तैन । अभिव्यक्ति त त्यो प्रक्रिया मात्र हो, जसको भरमा काव्यले आकार पाउँछ । अभिव्यक्तिकार निश्चय नै सत्य, सौन्दर्य र शिवमय अनुभूतिले उत्तेजित हुन्छ र अभिव्यक्ति गर्छ । फेरि अभिव्यक्ति मात्र उद्देश्य हो भने यसको प्रचारको के आवश्यकता छ ? त्यसैले भन्न सकिन्छ, प्रत्येक अभिव्यक्ति सोद्देश्य हुन्छ र त्यसको प्रचार गरिन्छ । हर्वर्ट रीडले भनेका पनि छन्–'... र यसै गरी प्रत्येक कला प्रचार हो । किनभने कलाकारले जानेर होस् वा नजानेर होस्, यस्तो कुनै रचना गर्न सक्तैन, जो प्रचार-गुणदेखि मुक्त होस् ।...'

विद्वान्हरूले साहित्यलाई दुई वर्गमा विभाजित गरेका छन्–उपयोगी साहित्य र ललित साहित्य । दर्शन, विज्ञान, राजनीति, नीतिशास्त्र, मनोविज्ञान आदि उपयोगी साहित्य मानिएका छन् र यिनको उद्देश्य तथ्य र तर्कको आधारमा ज्ञान प्रदान गर्नु हो । ललित साहित्यको सम्बन्ध पनि ज्ञानसितै हुन्छ, तर यसले सत्य वा तथ्यलाई कल्पनाको आधारमा संवेद्य पारेर आकर्षक रूपमा प्रस्तुत गर्छ । काव्यले प्रस्तुत गरेका चित्र प्रकृति र मानवजगत्का हुन्छन् । तिनसित हाम्रो अप्रत्यक्ष वा प्रत्यक्षरूपमा सम्बन्ध हुन्छ । त्यो सम्बन्ध मित्रवत् हुन्छ, जसरी कुनै मित्रलाई भेट्ता प्रथम क्षणमा आनन्द प्राप्त हुन्छ, द्वितीय

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

क्षणमा तिनीसित वार्तालापको फलस्वरूप अनेक सूचना प्राप्त हुन्छन्, जसबाट कौतूहलपूर्तिका साथै ज्ञानविस्तारको सन्तोष पनि प्राप्त हुन्छ; उसै गरी काव्यका नर-नारीसित भेट हुँदा प्रथम आनन्दको अनुभव हुन्छ, जो विनोदात्मक हुन्छ र दोस्रो तिनका साथ जीवन-यात्रामा अघि बढ्दै जाँदा मानवीय समस्या र अनुभवको ज्ञान प्राप्त भै अनुभवको विस्तार हुनजान्छ र बौद्धिक तृप्ति हासिल हुन्छ। यसरी साहित्य वा काव्यको प्रयोजन हो सौन्दर्यको अनुभव र ज्ञानको प्राप्तिद्वारा हृदयको विस्तार। हाम्रो हृदयमा सुखदायी र दुःखदायी भावहरू स्पष्ट र अस्पष्ट अनि ज्ञात र अज्ञात रूपमा रहेका हुन्छन्। काव्यले तिनलाई हाम्रो अगाडि प्रत्यक्ष पारिदिन्छ र यसरी हाम्रो चित्त विशद हुनजान्छ। साहित्य कसैको लागि समय बिताउने साधन मात्र हुन्छ, कसैको लागि ज्ञानार्जनको साधन र कसैको लागि जीवनानुभवको विस्तारद्वारा बौद्धिक तृप्तिको साधन। साहित्यका कोटि पनि विभिन्न हुन्छन् र पाठक आफ्नो रुचि र आवश्यकताअनुसारका पुस्तक अध्ययन गरी आफ्नो प्राप्य पाउँछन्। त्यसैले साहित्य समाजबाट समाजको लागि समाजकै विशिष्ट वर्गद्वारा लेखिएको हुन्छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

काव्यको वर्गीकरण

प्रथमतः काव्यलाई दुई भेदमा विभाजित गरिन्छ–अभिनेय (दृश्य) काव्य र पाठ्य वा श्रव्य काव्य। त्यसैले पहिले अभिनेय काव्यको परिचय प्रस्तुत छ–

अभिनेय काव्यको स्रोत

१. विश्वमा समस्त नाटकहरूको बीज आदिमकालीन मानवजातिको संगीत र नृत्यमा पाइन्छ। ती प्राचीन नर-नारीहरू हर्ष र विषाद दुवै स्थितिमा एकत्रित भै नृत्य, वाद्य र गीतको आयोजना गर्दथे। बालीनालीको अधिक उब्जनी र यस्तै लाभ र समृद्धिसूचक अवसर औ सन्तानोत्पत्तिको खुसियालीमा देवी-देवताप्रति कृतज्ञता ज्ञापनार्थ किंवा मनोरञ्जनार्थ देव-मन्दिरमा उत्सवहरू मनाइन्थे। प्राकृतिक प्रकोपको बेलामा आत्मरक्षार्थ इष्ट देव-देवीको आराधना गरिन्थ्यो। साथै पर्व-पर्बमा देवताहरूको जीवन-घटनालाई लिएर भावप्रदर्शन गरिन्थ्यो। यी सबैमा गीत र नृत्य प्रमुख हुन्थे।

पाश्चात्य नाटकहरूको जन्मभूमि भएको ग्रिसमा सायन्तुलाको पर्वमा डायोनिसस देवको सम्मानमा, एड्राष्टस नामक ग्राम-देवता र त्यस्तै अन्य देव-देवीको मन्दिरमा बखत-बखतमा धार्मिक उत्सवहरू हुन्थे। तिनमा गीत र नृत्यको कार्यक्रम प्रमुख हुन्थ्यो। तिनै नृत्यहरूमध्ये एउटा 'त्रासदी नृत्य' वा 'ट्रेजेडी नृत्य' (अजा नृत्य) मुख्य थियो। यसमा पचास जनाको डफ्फा सम्मिलित हुन्थ्यो, सबै सम्मिलित रूपमा नर्त्तन र गायन गर्दथे। ती गीतहरूमा डायोनिसस र एड्राष्टस देवताहरूले भोग्नुपरेको आपत्-विपत्को कथा वर्णित हुन्थ्यो। यस नृत्यमा नर्त्तकीहरू बाख्रीको अनुहारको मखुण्डो धारण गरी आधा मानव र आधा पशुको रूप बनाउँथे। तिनले गाउँने गीत 'त्रागोइदिया'

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कहिन्थ्यो । यसको अर्थ बाख्रीगीत हो । यसको नामकरण डायोनिसस देवको स्वरूपको आधारमा भएको हो । उनको स्वरूप गणेश र नृसिंह झैं आधा गोरु वा आधा बाख्रीको थियो । यसै नृत्यबाट ग्रिसमा दुःखान्त नाटक (ट्रेजेडी) को प्रादुर्भाव भयो । सुखान्त (कामदी) नाटकको उत्पत्ति पनि यसै गरी गरिने धार्मिक नृत्यहरूबाट भयो । रियन्डो भन्ने ठाउँमा देव-मन्दिरमा एकत्रित भै सैनिकहरू नृत्य र गायन गर्दथे । यसमा प्रहसनको तत्त्व हुन्थ्यो । यदाकदा सरकारी कर्मचारीहरूको उपहास गर्दै अभिनय गरिन्थ्यो । यसको उद्देश्य नै हास्य र व्यंग्य थियो । यस्तै अभिनयबाट सुखान्तको वा कामदीको प्रादुर्भाव भयो । यो नामकरण कोमे र जाइन–यी दुई शब्दहरूको मिश्रणद्वारा गरिएको छ । यसको अर्थ रासरङ्ग मनाउनु हो, परन्तु कमेडी नास यसका अभिनेता र रचयिताहरू अपमानपूर्वक नगरबाट बहिष्कृत भै गाउँ-गाउँ भौतारिंदै हिंड्नाले व्यंग्य गरेर राखिएको हो ।

२. नेपाल र भारतमा पनि यसै गरी विभिन्न धार्मिक उत्सवहरू समय-समयमा हुन्थे र हुँदै पनि छन् । नेपालमा धाननाच, घाटुनाच, देवीनाच, लाखेनाचप्रभृति अनेक थरी नृत्य र जुहारी, भजन, बालुन, रसिया आदि गीत र गानको पुरानो परम्परा छ । 'रतेली' मा गीत, वाद्य र नृत्यको साथै हास्यात्मक अभिनय पाइन्छ । यसले नेपालको नाटकको प्रारूप हुने गौरव पाएको छ । यसलाई अलिखित नेपाली प्रहसन भन्न सकिन्छ, जसमा केही अश्लील प्रतीत हुने गीत र सम्वाद एवं भावको प्रदर्शन हुने हुँदा नारीवृन्दको मात्र सर्वाधिकार सुरक्षित छ । यी बाहेक रथजात्रा, गाईजात्रा, द्योसी, भैलो, इन्द्रजात्रा आदि यात्राहरू एवं देव-देवीका नाममा प्रचलित नृत्यहरू पनि यहाँ छन्, जसले हाम्रो नाटकको धार्मिक उत्पत्तिको आधार दर्शाउँछन् । देव-देवीहरूको सम्मानमा मुखमा मखुण्डो लगाई नाच्ने नेपाली प्रथाले ग्रिसको देव-देवी-नृत्यपरम्परालाई सम्झाउँछन् । तर पनि संस्कृतका नाटकहरू ग्रिसेली 'ट्रेजेडी' झैं कुनै समूहगान र नृत्यलाई मिलाएर लेखिएका छैनन् । तिनको उत्पत्तिको आफ्नै रोचक कथा वा दन्त्यकथा छ । यस विषयमा भारतीय र पाश्चात्य विद्वान्हरूका विभिन्न मत छन् । ती मतहरूलाई निम्नलिखित रूपमा विभाजित गर्न सकिन्छ :

२. १. धार्मिक उत्पत्तिसम्बन्धी मत,
२. २. लौकिक उत्पत्तिसम्बन्धी मत,
२. ३. विदेशी प्रभावसम्बन्धी मत ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पहिलो धार्मिक उत्पत्तिसम्बन्धी मतलाई, दैवी उत्पत्ति, वैदिक उत्पत्ति र पौराणिक उत्पत्ति गरी तीन धारामा बाँड्न सकिन्छ ।

(क) दैवी उत्पत्ति—

यो मत भरतमुनिबाट प्रचलित छ । उनले नाटकको उत्पत्तिको सम्बन्धमा आफ्नो 'नाट्यशास्त्र' नामक ग्रन्थमा एउटा रमाइलो कथा लेखेका छन् । त्यसअनुसार एक समयमा नानाप्रकारका रोग, शोक र सुर्ताले पीडित भैरहेका स्त्री र शूद्रहरूको दुरवस्था देखी दयाद्रवित देवताहरू ब्रह्माको सेवामा गए । ती देवताहरूले मानव खास गरी स्त्री र शूद्रहरूको मनोविनोद र बुद्धि-वर्द्धनको लागि कुनै पञ्चम वेदको सृष्टि गर्ने अनुरोध ब्रह्मासित गरे । ब्रह्माले 'तथास्तु' भनी ऋग्वेदबाट पाठ्य (वस्तु र सम्वाद), सामवेदबाट गीत, यजुर्वेदबाट अभिनय र अथर्ववेदबाट रस, यी चार तत्त्व झिकी पाँचौं नाट्य-वेदको रचना गरिदिए ।[१] यस नाटकमा शङ्करले नृत्य, पार्वतीले लास्य (सुकुमार) दिए । विश्वकर्माले रङ्गशाला बनाइदिए । अनि ब्रह्माको आदेशले भरतमुनि संसारमा नाटकको प्रदर्शन गर्दै डुल्न लागे । यसरी प्रथम मानिएका नाट्याचार्यले नाटकलाई मानवकृति नभनी देवकृति सिद्ध गरेका छन् ।

यसै कथाको अनुसरण गर्दै शारदातनयले 'भाव-प्रकाशन' नामक ग्रन्थमा नाट्यको दैवी उत्पत्तिको उल्लेख गरेका छन् । उनको कथनचाहिं किञ्चित् भिन्न छ । यसमा लेखिएको छ, नाट्यशास्त्रको प्रणयन मनुको पालामा भयो । महाराजा मनुले एकपटक शासनभारले आकुल-व्याकुल भै मानसिक शान्ति र आनन्दको लाभार्थ सूर्यको उपासना गरे । सूर्यले उनको कष्ट सुनी त्यसको निवारणको लागि एउटा उपाय देखाउँदै भने—"एकपल्ट ब्रह्मा पनि यसै गरी सृष्टिभारबाट दिक्क भै विष्णुनेर पुगेका थिए । विष्णुले उनलाई शङ्करकहाँ पठाइदिए । शङ्करले ब्रह्माको गुनासो सुनी नन्दिकेश्वरलाई उनको कष्टनिवारण गरिदिने आदेश दिए । नन्दिकेश्वरले ब्रह्मालाई नाट्यवेदको शिक्षा दिए । ब्रह्माले सरस्वतीको साथमा बसी भरतमुनिलाई नाट्यवेदको ज्ञान दिए । भरत आफ्ना शिष्यहरूलाई साथमा लिई अभिनयद्वारा लोकको मनोविनोद गर्दै डुल्न लागे । तसर्थ हे मनु, तिमी पनि भरत-प्रयुक्त नाटकद्वारा मनोरञ्जन गर ।" यो सुनेपछि मनु ब्रह्माकहाँ गए । ब्रह्माले नाट्याचार्य भरतलाई उनको साथमा लगाइदिए । मनुको आदेशअनुसार भरतका शिष्यहरूले नाट्यवेदको सम्पादन

१. जग्राह पाठ्यमृग्वेदात् गीतं सामात् तथैव च ।
यजुर्वेदादभिनयं रसानाथर्वणादपि ।।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

गरे । राजशेखरले नन्दिकेश्वरलाई रसाभिनयको ज्ञाता र भरतलाई रूपकका ज्ञाता मानेका छन् ।

यी दुई थरी कथाहरूवाट नाटकका दुई पद्धतिको संकेत प्राप्त हुन्छ । ब्रह्मावाट भरत-पद्धति चलेको र शङ्करबाट नन्दिकेश्वर-पद्धति चलेको हुनुपर्छ ।

(ख) वैदिक उत्पत्ति-सम्बन्धी मत–

मैक्समूलर, लेवी, हर्टेन, ग्नेडनर, हिलेब्रा आदि पाश्चात्य विद्वान्हरू भारतीय नाटकको उद्‌गम वेदलाई मान्दछन् । कतिपय भारतीय पण्डितहरू पनि यस विचारमा सहमत छन् । वेदमा यम-यमीसम्वाद, पुरुरवा उर्वशी आदिका सम्वाद, मन्त्रोच्चारणमा ध्वनित हुने संगीत, यज्ञको प्रक्रियामा पाइने अभिनयात्मक व्यापारजस्ता नाटकीय तत्त्वहरू फेलापार्दछन् । अनेकौं महापुरुषका कथाहरू पनि पाइन्छन् । त्यसैले वेदलाई नाटकको प्रेरणास्रोत मान्नु युक्तिसंगत नै छ ।

(ग) पौराणिक उत्पत्ति-सम्वन्धी मत–

किथजस्ता केही पाश्चात्य बिद्वन् रामायण र महाभारतलाई नाटकको उद्‌गमको आधार मान्दछन् । सामान्यत: विद्वान्हरूको के मान्यता छभने महाकाव्यको निर्माणपछि नै नाटकको रचना हुन्छ । महाकाव्यमा वर्णित विषयवस्तुलाई लिएर नै नाटककारहरूले नाटक लेखेका छन् । होमरको इलियड र ओडिसीपछि नै ग्रिसेली नाटकहरू लेखिए । भारतीय नाटकलाई पुराणबाट उत्पन्न भएको मान्नुमा यसै मान्यताले सघाएको छ । परन्तु रामायण र महाभारतमा नटको चर्चा हुनुबाट पौराणिक कालभन्दा पहिले नै भारतवर्षमा नाटकको प्रचलन थियो भन्ने ज्ञात हुन्छ ।

यी बाहेक भारतीय विद्वान् हरप्रसाद शास्त्री इन्द्रध्वजोत्सवलाई नाटकको उत्पत्तिको बीज मान्दछन् । सायद ग्रिसेलीहरूको 'मे पोसो' नृत्योत्सवमा ध्वजा गाडिने हुँदा र त्यहाँ यस्तै नृत्योत्सवहरूवाट नाटकको जन्म भएको हुँदा यिनले भारतीय नाटक पनि ध्वजोत्सववाट उत्पन्न भएको हुनुपर्छ भन्ने अनुमान भिडाएका हुन् । यसै गरी कोही शैवधर्मपरम्परामा नाटकको स्रोत देख्छन् (ब्लाक), त कोही कृष्णभक्ति धारामा (विन्टरनित्ज) ।

(घ) लौकिक उत्पत्ति-सम्वन्धी मत–

यसमा भिन्न-भिन्न विद्वान् भिन्न-भिन्न स्रोत औंल्याउँछन् । प्रो० हिलेव्रा र कार्नो लौकिक विडम्बन (स्वाङ्ग वा प्रहसन) बाट नाटकको उत्पत्ति बताउंछन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पिशेल–कठ-पुतलीको नृत्यतर्फ इशारा गर्छन् ।

ल्यूडर–छाया नाटकलाई देखाउँछन् ।

रिज्वे–मृतक-वीर-पूजालाई नाटकको स्रोत सिद्ध गर्छन् ।

(ङ) विदेशी प्रभाव-सम्बन्धी मत–

वेवरको विचारमा संस्कृत नाट्यकलाको उदय र विकास ग्रिसेली नाट्यकलाबाट प्रभावित छ । ग्रीक र बैक्ट्रियन राजाहरूको पञ्जावका राजाहरूसंग घनिष्ठ सम्बन्ध थियो। त्यसैको फलस्वरूप भारतीय नाट्यकला विकसित भयो ।

विण्डिसको कथनानुसार ३४० देखि २३० इ. पूर्वसम्म प्रचलित न्यू-एटिक कमेडीले भारतीय नाटकको रूपरेखा तयार पारेको थियो र अङ्कको विकास-कला, पटाक्षेपको विधान, पाँच अङ्कको विभाजन-सबै कुरा संस्कृत नाटकमा ग्रिसेली नाटकबाट आयो । तर वास्तविकता के छ भने प्राचीन ग्रिसेली नाटकहरू अङ्क वा दृश्यमा विभाजित थिएनन् । प्राय: स्थानपरिवर्त्तन नहुनाले दृश्य बदलिदैनथ्यो र रङ्गमञ्च खुला भएकाले पर्दाको आवश्यकता थिएन ।

प्रो० लेवीले चाहिं ग्रिसेली प्रभावको खण्डन गरी शक-प्रभावको चर्चा गरेका छन् ।

भारतीय विद्वान्हरूले सबै प्रकारका वाहिरी प्रभावको खण्डन गरी नाटकलाई भारतको आफ्नै परम्परा र वैशिष्टचले युक्त मौलिक कला सिद्ध गर्ने प्रयास गरेका छन् ।

संस्कृत-नाटकको उत्पत्तिका सम्बन्धमा प्रस्तुत यी प्रत्येक मत एकाङ्गी छन् । प्रत्येक मत केही-न-केही मात्रामा युक्तिपूर्ण अवश्य छन् तर अमुक कारणबाट नै भारतीय नाटक उत्पन्न भए भन्नुचाहिं दुराग्रह मात्र हो । तसर्थ कतिपय विद्वान् समन्वयवादी मतको प्रतिपादन गर्दछन् । हुन पनि कुनै ठोस ऐतिहासिक प्रमाणको अभावमा के भन्नु समीचीन हुन्छभने लौकिक नाच-गान, उत्सव र यात्रा आदिको वेदहरूमा प्राप्त नाटकीय तत्त्वहरूको साथमा भएको सम्मिलनबाट संस्कृतनाटकहरूको सम्पादन भएको हुनुपर्छ । त्यसमा पछि-पछि न्यूनाधिक मात्रामा विदेशी प्रभाव पर्न गएको हुनु पनि असम्भव छैन । कुनै-कुनै कुराको समानताको आधारमा कुनै कुरालाई विदेशीको अनुकरण भन्न सकिन्न ।

यसरी के ग्रिस, के नेपाल, के भारत, के मिश्र र के चीन सबै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

देशहरूमा नाटकको बीज आदिम नृत्य, गीत, स्वाङ्ग र धार्मिक ग्रन्थहरूमा रहेको छ ।

नाटकको प्राचीनता

काव्य–कलाको रूपमा नाटक श्रव्यकाव्यभन्दा पछिल्लो विधा हो भन्ने धेरैको कथन थियो । तर अब केही विद्वान्हरू नाटकलाई नै सबभन्दा प्राचीन काव्यरूप सिद्ध गर्न कटिबद्ध देखिएका छन् । यहाँ तिनै कतिपय विद्वान्हरूका मत प्रस्तुत छन्–

'नाटक आफ्नो मूल रूपमा साहित्यिक सौन्दर्य शास्त्रको उद्गमसम्ममा पनि देखिन सक्छ । किनभने आदिम जातिहरूका समस्त साहित्य, संगीत र विडम्बनकारी नृत्य नै हुन् । दृश्यसज्जाका केही तत्त्व तस्मानियाको एक अत्यन्त असभ्य जातिमा पनि पाइएका छन् । वास्तवमा दृश्य-कविताहरू सबभन्दा पुराना हुन् ।'–लतुर्नो ।

'यदि नाटकलाई व्यापक अर्थमा लिइन्छ भने–जसको अनुसार कार्यद्वारा अनुकृत प्रदर्शनहरूलाई यसमा सम्मिलित गरिनेछ–तब नाटक सबै अनुकरणात्मक कलाहरूमा प्राचीन कहिनेछ । नाटक चित्रात्मक अथवा अक्षरात्मक दुवै प्रकारका लिपिहरूभन्दा प्रचीन छ, सायद यो भाषाभन्दा पनि प्राचीन छ । विचारका बाह्यसंकेतको रूपमा कार्य शब्दहरूभन्दा पहिले आउँछ ।'–हर्न ।

'साहित्य र सौन्दर्य–शास्त्रमा अधिकतर इतिहास-लेखकहरूले नाटकलाई काव्यको नवीनतम रूप भनेका छन् । परन्तु हामी केही सीमासम्म अधिकार-पूर्वक त्यसलाई काव्यको प्राचीनतम रूप भन्न सक्छौं । नाटकको मुख्य लक्ष्य भाषा र अभिनयको माध्यमद्वारा कुनै घटनाको प्रदर्शन गर्नु हो । यस अर्थमा प्रायः सबैजसो प्राचीन कथाहरू नाटक भन्न सकिन्छन् किनभने कथावाचक केवल इतिहासमात्रै बताउँदैन, वरु आफ्ना शब्दहरूलाई मुद्रा एवं दृष्टान्तहरू-द्वारा सजीव बनाउँदै जान्छ ।'–ग्रास ।

यस प्रकार गीतिकाव्य, महाकाव्य अनि नाटक भन्ने पूर्ववर्त्ती धारणाहरूको विरुद्ध यिनीहरूले नाटकलाई नै प्रथम काव्यकृति घोषित गरेका छन् । पुराणहरूभन्दा पूर्वकालमा संस्कृत नाटकहरूको अभिनयको संकेत प्राप्त भएकोबाट यस नवीन मतको पुष्टि पनि हुनजान्छ । मानव-सभ्यताको विकासकथा र मनोविज्ञानशास्त्र यस मान्यताका पक्षमा उभिन्छन् । आदियुगीन भावाभिव्यक्तिभन्दा पूर्व अरूको अनुकरण गर्न मात्र समर्थ थिए, ती आफ्नो

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भाव मुद्रा वा हावभावद्वरा नै प्रकट पनि गर्दथे । अनुकरणबाट उनीहरूलाई हार्दिक प्रसन्नता र ज्ञान प्राप्त हुन्थ्यो । अरिस्टोटलले भनेका पनि छन्– आरम्भमा मानिसले हरेक कुरा अनुकरणबाट सिकेको हो । अनुकरणबाट प्राप्त आनन्द पनि कम सार्वभौम हुँदैन ।' नाटक अनुकरणकै प्रतिरूप हो । पहिले मानव नाटककार नै थियो भन्नु युक्तिपूर्ण छ । तर लिखित नाट्यकृतिका रूपमा नाटक सामान्यतया सर्वत्र श्रव्यकाव्यपछि नै उदित भएको देखिन्छ । त्यसैले अनुमानको भरमा कुनै विचार-विशेषप्रति सहमत नभई हामी के भन्न सक्छौंभने नाटक काव्यको अग्रज होला तर आफ्नो पूर्णाङ्ग स्वरूप लिएर लिखित रूपमा भने यो पूर्व र पश्चिम दुवैतिर महाकाव्यपछि प्रकट भएको देखिन्छ ।

संस्कृत नाटक र ग्रिसेली नाटक

पूर्वीय जगत्मा भारतवर्ष र चीनमा प्राचीनकालमा स्वतन्त्ररूपले नाटकको उदय, विकास र प्रचार भएको हो र पाश्चात्य जगत्मा चाहिं ग्रिस र मिश्रमा । बरु कति जना त धर्म र कलासम्बन्धी अन्य विषयमा झैं नाटकको विषयमा पनि मिश्रलाई नै ग्रिसको गुरु मान्दछन् । तर मिश्रका प्राचीन नाटकको कुनै ठोस इतिहास पाइँदैन, तिनको कुनै नमूना भेटिंदैन । अतएव ग्रिस नै नाटकको प्रथम क्रीडाभूमि मानिन्छ । चीनमा कनफ्युशियसको पालामा (ई० पू० ५५१-४७८) नै नाटकको अभिनय हुन्थ्यो भन्ने संकेत पाइन्छ । परन्तु तिनको व्यवस्थित र शुद्ध प्रयोग इसाभन्दा ५८० वर्षपछि हुनथाल्यो । अतएव कुन चाहिने महाद्वीप वा देशमा नाटकले पहिले स्वस्थ र पूर्ण कलेवर प्राप्त गऱ्यो, यसको विचारार्थ विद्वान्हरू संस्कृत र ग्रिसेली नाटकहरूलाई प्रमाण मानेर हिंड्छन् ।

संस्कृत नाटकको ठीक-ठीक कालनिर्धारण गर्नु कठिन मात्र होइन, प्राय: असम्भव प्रयास हो किनभने ज्ञान-विज्ञानका ज्ञाता भए पनि भारतीय ऋषि-मुनि वा लेखकहरू आफ्नो र कालको परिचय दिन उदासीन रहेका हुनाले वा कालप्रवाहमा त्यो परिचय विलुप्त भएकोले अन्य विधाको सरह नाट्यविधाको उत्पत्ति पनि त्यहाँ कुन कालमा भयो, यो तोक्नु कठिन भएको हो । वेद, पुराण र व्याकरणमा छरिएका कतिपय प्रमाणहरू पैल्याएर एउटा धमिलो अनुमानप्रम्म प्रस्तुत गर्न सकिन्छ । ऋग्वेद संसारको प्राचीनतम ग्रन्थ मानिन्छ । मेक्समूलरले यसको रचनाको अन्तिम काल-सीमा विक्रमपूर्व बाह्र

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सय वर्ष मानेका छन् । यो भन्दा पहिले नै त्यो रचिएको हुनसक्छ, पछि होइन भन्ने उनको आशय देखिन्छ । लोकमान्य तिलक र जर्मन विद्वान् याकोवीको अनुशीलनअनुसार यसको रचनाकाल विक्रमपूर्व चार हजार वर्ष हुनुपर्छ । जेहोस्, पौरस्त्य र पाश्चात्य दुवै थरी विद्वान्हरूअनुसार ऋग्वेद मानवकृत प्रथम ग्रन्थ हो यसमा इन्द्र, सूर्य, अग्नि, उषा, मरुत् आदिका स्तुति; सरमा-पणिस्, यम-यमी, पुरुरवा-उर्वशी आदिका बीच भएका कथोपकथन; विश्वामित्र, वशिष्ठ, सुदास आदि अनेक ऋषि र राजाहरूका आख्यान; अध्वर्युहरूका क्रियाव्यापार एवं ब्रह्माको निर्देशनको विस्तृत विवरण छ, जसमा नाटकलाई चाहिने मुख्य तत्त्व गीत, सम्वाद, आख्यान र कार्य (अभिनय) को झलक पाइन्छ । यसैका आधारमा नाटकको प्रणयन भएकोले नाटकलाई पञ्चम वेद पनि भनिएको छ ।

यजुर्वेदमा "नृत्ताय सूतं, गीताय शैलूषम्" भनी नटको उल्लेख भएकोले विद्वान्हरू कुनै-न-कुनै रूपमा वैदिक युगमा नै अभिनय प्रचलित थियो भन्ने अनुमान गर्दछन् । तर नाटक स्वतन्त्र रूपमा अभिनीत हुन्थे भन्ने प्रमाणचाहि यसबाट प्राप्त हुँदैन ।

यसपछि पौराणिक कालमा नट र नाटकको चर्चा भएको पाइन्छ । महाभारत, रामायण, र हरिवंश प्राचीन पुराण मानिन्छन् । तिनीहरू पनि लिखित रूपमा आउनुभन्दा पूर्व मौखिक परम्परामा प्रचारित हुन्थे । पुराणको अस्तित्व वैदिक कालमा पनि थियो । अथर्ववेदको एक मन्त्रमा उच्छिष्ट नामक परम पुरुषले वेदपछि पुराणको उत्पत्तिको निर्देश गरेका छन् । पुराणको सबभन्दा प्राचीनकाल ई० पूर्व ६ सय वर्ष मानिएको छ । महाभारत र रामायण नै प्राचीनतम पुराण हुन् । रामायणमा "बधुनाटकसंघैश्च संयुक्ताः सर्वत पुरीम् ।", र "नटनर्त्तकसंघानां गायकानां च गायताम् । यतः कर्णसुखा वाचः सुश्राव जनता ततः ।" एवं महाभारत, वन पर्वमा "आनर्त्ताश्च तथा सर्वे नटनर्त्तकगायकाः" को उल्लेख भएकोले यस कालमा गायक, नर्त्तक र नटको पृथक्-पृथक् व्यक्तित्व प्रकाशमा आइसकेको प्रतीत हुन्छ । नटको आशय अभिनेता हो र नाटक खेलिन थालेपछि नै अभिनेताको अस्तित्व प्रकट हुने भएकोले यस कालमा विभिन्न नाट्य-मण्डलीहरू खडा भैसकेको सिद्ध हुन्छ । हरिवंश पुराणमा रामजन्मको अवसरमा 'रम्भाभिसार' नाटकको प्रदर्शन भएको चर्चा छ । पाणिनिमुनि ई० भन्दा पांच शताब्दीपूर्वका मानिन्छन् र उनको अष्टाध्यायीमा "पाराशर्यशिलालिभ्यां भिक्षुनटसूत्रयोः" भन्ने सूत्रमा शिलालि

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नामक नाट्याचार्यको उल्लेख छ । यसबाट संस्कृत नाटक पाँच शताब्दी ई० पूर्वमा प्रचारित हुन्थे भन्ने आभास प्राप्त हुन्छ । परन्तु यस प्राचीन कालका कुनै नाटककारको कृति वा नाट्यशास्त्रीको कुनै नाट्यग्रन्थ उपलब्ध छैन । भरतमुनि नै ती प्रथम नाट्याचार्य हुन्, जसको नाट्यशास्त्र उपलब्ध छ । यिनी इसाभन्दा एक शताब्दीपूर्व थिए भन्ने अनुमान गरिएको छ ।

पाश्चात्य जगत्मा होमरका इलियड र ओडिसी नामक महाकाव्य नै प्राचीनतम काव्यकृति मानिन्छन् । होमरको समय ईसापूर्व दसौं शताब्दी हो । ग्रिसेली दुःखान्तहरू 'इलियड' र 'ओडिसी' का कथामा आधारित छन् । त्यहाँ इसापूर्व छैटौं शताब्दीमा एस्काइलस, सोफोक्लिज, एरिष्टोफेनिज जस्ता प्रसिद्ध नाटककारहरूले अनेकौं नाटक लेखे । तीमध्ये कैयौं नाटक उपलब्ध पनि छन् । इसापूर्व चौथो शताब्दीमा अरिस्टोटल जस्ता काव्याचार्य भए ।

संस्कृत र ग्रीक नाटकहरूमा कुन चाहिने जेठो हो, त्यस विषयमा किटान गर्न सकिन्न । भारतीय विद्वान्हरू संस्कृत नाटकको ज्येष्ठता सिद्ध गर्न खोज्छन् । तर कुनै तत्कालीन नाटक फेलापरेको छैन । भास नै संस्कृतका प्रथम नाटककारको रूपमा उभिन आएका छन् । किनभने उनका नाटक उपलब्ध छन् । उनको समय निश्चित छैन । उनी भरतभन्दा केही पूर्वका वा समकालीन हुनसक्छन् भन्ने अनुमान मात्र गरिन्छ । यसरी तथ्यको अभाव भएकोले ग्रिसेली नाटकहरूलाई नै जेठा मान्नुपर्ने विवशता छ । तर केचाहिं भन्न सकिन्छ भने संस्कृत नाटक ग्रिसेली नाटकको अनुकरण गरेर लेखिएका होइनन् । बरु आफ्नै मौलिकतामा मौलाएका हुन् । नत्र तिनको रूप पनि ग्रिसेली नाटकको परम्परामा लेखिएका पाश्चात्य जगत्का अन्य भाषाहरूका नाटकका झैं हुने थियो । यसको विपरीत संस्कृत नाटकको आफ्नै शैली र सिद्धान्त छ । संस्कृतमा "वियोगान्तं न नाटकम्" भनिएको छ, नाटकमा हत्याकाण्ड र मृत्युको प्रदर्शन वर्जित मानिएको छ । तर ग्रिसेली नाटकमा यो वर्जना छैन, बरु दुःखान्त हुनु झन् राम्रो मानिएको छ । हत्या र मृत्युको प्रदर्शन भएको छ । यति मात्र होइन, संस्कृत नाटकमा रसलाई प्रधानता प्राप्त छ भने ग्रिसेली नाटकमा कार्यलाई । संस्कृतमा नायक आदर्श नै हुनुपर्छ, तर ग्रिसेली नाटकमा आदर्शको आग्रह छैन । बरु स्वाभाविकतातिर झुकाउ भएकोले गुण-दोषयुक्त सज्जन नायकलाई प्रस्तुत गर्ने रुचि छ । फेरि संस्कृत नाटकमा एउटा कुनै प्रधान रस भए पनि अन्य विविध रसहरू यथास्थान अभिव्यक्त हुन्छन् । यसरी 'Comic relief' सहजै प्राप्त हुन्छ । परन्तु ग्रिसेली दुःखान्तमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हास्य वा 'Comic relief' को निषेध छ । यस्ता अनेकौं भिन्नता छन्, जसले संस्कृत र ग्रिसेली नाटकलाई भिन्न-भिन्न परम्परा र पद्धतिमा निर्भर रहेका देखाउँछन् ।

यति हुँदा-हुँदै पनि संस्कृत नाटक ग्रिसेली-प्रभावबाट जन्मेका हुन् भन्ने कतिपय विद्वान्हरूको धारणा देखिन्छ, जो भ्रममूलक छ । संस्कृत नाटकमा 'जवनिका' शब्दको प्रयोग देखेर डा० विण्डिसले भारतीय रङ्गमञ्चमा पर्दाको प्रचलन ग्रिसेली प्रभावको फलस्वरूप भएको हो भन्ने तर्क प्रस्तुत गरेका हुन् ।

भारतीयहरू ग्रिसेलीहरूलाई यवन भन्दथे । यवनबाट आएकोले पर्दाको नाम 'यवनिका' संस्कृतमा र 'जवनिका' प्राकृतमा रहन गएको हो भन्ने उनको अनुमान छ । पं० बलदेव आदि भारतीय विद्वान्हरू यस अनुमानलाई भ्रम मान्दछन् । उनीहरूको विचारमा संस्कृतमा पनि 'जवनिका' शब्दको प्रयोग हुन्छ । यो 'यवनिका' को प्राकृतरूप नभई 'जु' धातुबाट बनेको पर्दावाचक सामान्य शब्द हो । यसको प्रयोग नाटकीय क्षेत्रमा मात्र नभई खेमा (टेन्ट) आदि सामान्य व्यावहारिक अर्थमा पनि हुन्थ्यो । राजशेखरको 'कर्पूर-मञ्जरी' नामक प्राकृत भाषामा लेखिएको सट्टक (एक नाटकीय उपभेद) मा 'जवनिकान्तरम्' भनेर अवान्तर अङ्कहरूको जुन नामकरण भएको छ, त्यसैले डा० विण्डिसलाई भ्रममा पारेको हो । यसैलाई संस्कृत 'य' को प्राकृतमा 'ज' हुने नियमानुसार 'यवनिकान्तरम्' को 'जवनिकान्तरम्' भएको मानी उनले ग्रिसेली–प्रभावको कल्पना गरेको हुनुपर्छ । वस्तुतः शुद्ध संस्कृत शब्द 'जवनिका' नै हो । यसको अर्थ छिटो सर्ने वा खस्ने अर्थात् पटाक्षेप हो । यसरी पं० बलदेवले सिकन्दर र पञ्जाबका ग्रिसेली शासकहरूको दरबारमा अभिनीत हुने ग्रिसेली नाटकहरूबाट संस्कृत नाटकहरू प्रभावित भए भन्ने विचारको खण्डन गरेका छन् ।

संस्कृत र ग्रिसेली नाटकहरूका बीच जसरी शैली-शिल्प, भावचेतना एवं जीवनदृष्टि र नाटकीय उद्देश्यका बीच अन्तर छ यसै गरी यी दुईको अथवा भारतीय र ग्रिसेली रङ्गमञ्चको स्वरूप र प्रस्तुतीकरणको शैलीमा पनि धेरै अन्तर छ । संस्कृत नाटकका उत्पत्तिको कथा लेख्ने भरतमुनिले आफ्नो नाठ्यशास्त्रमा रङ्गमञ्च वा प्रेक्षागृहको निर्माणबारे पनि विस्तारका साथ लेखेका छन् । त्यसअनुसार ब्रह्माले नाट्यवेदको सृष्टि गरी इन्द्रलाई कुशल देवताहरूको बीचमा प्रचार गर्न भने । इन्द्रले देवताहरू नाट्य-कर्ममा कुशल छैनन् भनेपछि ब्रह्माको आदेशले भरतमुनिले आफ्ना पुत्रहरूलाई यसको तालिम

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

दिए । अनि तयारी पूरा भएपछि ब्रह्माजीको आज्ञाले इन्द्रको ध्वजोत्सवमा यस यस नाट्यवेदको प्रदर्शन भयो । यसको विषय इन्द्रको विजय थियो । यस प्रदर्शन-बाट देवताहरू प्रसन्न भै पात्र-पात्राहरूलाई अनेक पारितोषिक दिए । यस प्रदर्शनमा देवताहरूको उत्कर्ष र दैत्यहरूको अपकर्ष देखाइएकोले दैत्यहरू क्रुद्ध भएर नाटकको अभिनयमा बाधा उपस्थित गर्न थाले । यसवेला खुला आकाशमुनि चउरमा नाटक प्रदर्शित हुन्थे । यी बिघ्नबाधाबाट बच्न ब्रह्माको आज्ञाले विश्वकर्माले रङ्गशाला बनाइदिए । दैत्यहरूलाई पनि सम्झाईकन ब्रह्माले 'नाटक सबैको लागि हो' भनेर शान्त गराए । अनि रङ्गशालामा भरतपुत्रहरूद्वारा 'त्रिपुरदाह' नामक 'डिम' र 'समुद्रमन्थन' नामक 'समवकार' को अभिनय गरेर देखाइयो ।

भरतमुनिको समयमा रङ्गशाला वा प्रेक्षागृह तीन थरी दिए—'विकृष्ट', 'चतुरस्र' र 'त्र्यस्र' । यिनमा 'विकृष्ट' सबभन्दा ठूलो थियो र देवताहरूको लागि यसको निर्माण गरिन्थ्यो । यसको परिमाण १०८ हात हुन्थ्यो । 'चतुरस्र' ६४ हातको लमाइ र ३२ हातको चौडाइ भएको रङ्गमञ्च थियो, यसलाई माध्यम भनिन्थ्यो । यो राजामहाराजा एवं प्रजाको लागि बन्दथ्यो र यसलाई आदर्श पनि भनिन्थ्यो । 'त्र्यस्र' तीनकुने रङ्गमञ्च थियो, यसको प्रत्येक भुजा ३२ हातको हुन्थ्यो । यो निकृष्ट कोटिको मानिन्थ्यो । यसमा सम्भवत: लघु-नाटकहरूको अभिनय हुन्थ्यो र थोरै संख्याका इष्ट-मित्रहरू बस्न सक्थे ।

प्रेक्षागृहको निर्माणमा व्यावहारिक र वैज्ञानिक दृष्टिले काम लिइन्थ्यो । दर्शकहरूलाई रङ्गपीठमा हुने वार्त्तालाप, गायन र सात्त्विक अभिनय तीनै कुरा श्रव्य र दृश्य हुने गरी रङ्गमञ्चको रचना गरिन्थ्यो । रङ्गमञ्च मुख्यतया दुई भागमा विभाजित हुन्थ्यो । एक भागमा दर्शकहरू बस्तथे, अर्को भागमा पात्रहरू आफ्नो कार्य प्रदर्शित गर्दथे । रङ्गमञ्चको पहिलो भाग 'रङ्गशीर्ष' कहलाउँथ्यो, यो ८ हात लामो र ४ हात चौडा हुन्थ्यो; यसमा अभिनयका रक्षक देवी-देवताहरूको स्थापना र पूजन हुन्थ्यो । यसभन्दा अगाडि यत्तिकै परिमाणको 'नेपथ्यगृह' हुन्थ्यो, जसमा पात्र-पात्राहरू शृङ्गार र रूप-विधान गर्दथे । 'नेपथ्यगृह' भन्दा अगाडि 'रङ्गपीठ' हुन्थ्यो, जो १६ हात लामो र ८ हात चौडा रहन्थ्यो । यसमा अभिनय देखाइन्थ्यो । रङ्गशाला ध्वजा-पताका र चित्रहरूद्वारा सजाइन्थ्यो । दर्शकहरू बस्ने स्थान 'सोपानाकार' (ग्यालरी ढङ्गको) हुन्थ्यो ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्राचीन ग्रिसमा रङ्गमञ्च एउटा साधारण वस्तु थियो । रङ्गपीठ (स्टेज) को लागि एक अग्लो स्थानको चयन गरिन्थ्यो, जसमा समूहगायक, दुई तीन पात्र बस्न सक्थे । दर्शकहरूको लागि कुनै व्यवस्था थिएन, उनीहरूले आफ्नो आसन स्वयं ल्याउनुपर्दथ्यो । अभिनय प्रायः पहाडको छेउमा भिरालो ठाउँमा वेदिकामाथि हुन्थ्यो । दर्शकहरू वेदीमा हुने अभिनय पूरा देखिने गरी सुविधानुसार वरिपरि भिरालोमा स्थान खोजेर बस्थे । अभिनय उन्मुक्त गगनमुनि हुन्थ्यो । प्रायः दृश्यपरिवर्त्तन हुँदैनथ्यो, पर्दा टाँगिदैनथे । ग्रिसबाट नाटच-कला रोम पुगेपछि ईसाभन्दा ५५ वर्षअगि त्यहाँका शिल्पीहरूले रङ्गमञ्च बनाए, जसमा रङ्गपीठ (स्टेज), नेपथ्यगृह र दर्शकहरू बस्ने ग्यालरीको व्यवस्था थियो । यसरी संस्कृत नाटक ग्रिसेली नाटकको अनुकरणमा नलेखिएझैं भारतीय रङ्गशाला पनि ग्रिक रङ्गशालाको नक्कल थिएन भन्ने स्पष्ट हुन आउँछ ।

पाश्चात्य रङ्गमञ्च एलिजाबेथ-कालमा पनि समृद्ध र पूर्ण भइसकेको थिएन यस कालको रङ्गमञ्चको एउटा रेखाचित्र उपलब्ध छ, जसलाई १५९६ इ० मा जोहन डी विट नामक कुनै डच नागरिकले कोरेका थिए । यस रेखा-चित्रअनुसार 'Swan theatre' को तीन भाग हुन्थ्यो । पहिलो भागमा गल्ली वा मैदानजस्तो खुला स्थान रहन्थ्यो, दोस्रो भागमा कुनै बैठकको दृश्य हुन्थ्यो र तेस्रो भागमा ग्यालरी जस्तो स्थान हुन्थ्यो, जसलाई किल्ला वा शहरको पर्खालको रूपमा प्रयोग गरिन्थ्यो । सम्भवतः तेस्रो भागमा दर्शकहरू बस्तथे । पात्रहरू स्टेजबाट ननिस्कीकन नै दृश्यपरिवर्त्तन हुन्थ्यो । पर्दा नभएकोले दृश्यपरिवर्त्तन पात्रहरूको वार्तालाप र हिँडाइ-डुलाइबाट कल्पना गर्नुपर्दथ्यो । यी सब त्रुटिहरूको परिमार्जन आधुनिक कालमा आएर भयो । अब रङ्गमञ्च कति सम्पन्न र समृद्ध भएको छ भने जेसुकै पनि स्वाभाविक र ग्राह्य रूपमा प्रदर्शित गर्न सकिन्छ । संस्कृत नाटक र रङ्गमञ्चको परम्परा धेरै अघि नै छिन्न भएकोले अब भारत र नेपालका रङ्गमञ्चहरूको निर्माण पनि पाश्चात्य रङ्गशालाकै ढंगमा भएका छन् ।

संस्कृत नाटचकलाको विकास र विशेषता

विकास

संस्कृत नाटक– भरतमुनिको नाटचशास्त्र वा रामायणादि ग्रन्थमा कतिपय नाटकहरूको नामोल्लेख भए पनि सबैभन्दा प्राचीन नाटकको रूपमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भासका नाटक नै उपलब्ध छन् । भासको समयको विषयमा प्रशस्त मतभेद छन् तापनि यिनी कालिदासका पूर्ववर्त्ती हुन् र ईसाभन्दा पनि प्राचीन हुन् भन्ने आभास पाइन्छ । भरतमुनिका मान्यता र रचना-परिपाटीको पालन नगरेकोले यिनी कि त उनीभन्दा प्राचीन र कि त उनका समकालीन प्रतीत हुन्छन् । संस्कृत नाटकमा स्त्रीको अभिनय स्त्रीपात्रद्वारा नै गराइन्थ्यो । पहिले 'भारती', 'सात्वती' र 'आरभटी' वृत्तिको प्रयोग हुन्थ्यो, पछि स्त्रीपात्र उपलब्ध हुनासाथ 'कैशिकी' वृत्ति पनि जोडियो । पात्रहरूले मखुण्डो लाउने चलन थिएन, चारै प्रकारको अभिनय (आहार्य, आङ्गिक, वाचिक र सात्त्विक) स्वाभाविक रूपमा प्रस्तुत गरिन्थ्यो ।

भासका नाटक हेर्दा पहिले नाटकमा 'नान्दी' को प्रयोग हुँदैनथ्यो । सूत्रधारद्वारा नाटक आरम्भ हुन्थे–"सूत्रधारकृतारम्भैः ।" प्रस्तावनाको स्थानमा 'आमुख' हुन्थ्यो । परन्तु यसमा न नाटकको नाम लेखिन्थ्यो न नाटककारको परिचय दिइन्थ्यो । 'नाट्यशास्त्र' द्वारा निषिद्ध दृश्यहरू पनि नियोजित हुन्थे ।

भरतको 'नाट्यशास्त्र' प्रतिष्ठित र मान्य भएपछि नाटकको रचना-विधानमा र दृश्यप्रयोगमा परिवर्तन आयो । नाट्यकला विकसित भयो । भासोत्तर कालका कालिदासादिको समयदेखि यो विकास भएको लक्षित हुन्छ । नाटकमा पहिले मंगलाचरण अनि पूर्वरङ्गको प्रयोग हुनथाल्यो । यसमा नाटकको विषयवस्तुको प्रस्तुतीकरणभन्दाअगि बिघ्न निवारणार्थ नान्दीपाठ गरिन्थ्यो, जसमा गायक, वादक र नट-नटीहरू मिलेर मंगलमय गीतको पाठ गर्दथे । पूर्वरङ्गको काम सकेर सूत्रधार बिदा हुन्थ्यो अनि उही अथवा स्थापक आएर नाटकीय वस्तुको सूचना, पात्र-परिचय, नाटकको नाम र नाटककारको परिचय दिन्थ्यो । यसलाई 'प्रस्तावना' वा 'आमुख' भन्दथे । त्यसपछि सूत्रधार वा स्थापकको आदेश पाएर नट-नटीहरू वस्तुको अभिनय गर्न थाल्थे ।

विशेषता

संस्कृत नाटकहरू गद्य-पद्यमय छन् । गीत आवश्यक तत्त्व भए पनि सर्वत्र त्यसको प्रयोग भएको छैन । त्यसै गरी नृत्य पनि सबै नाटकमा पाइँदैनन् । यिनको महत्त्व थियो, तर गौण । नाटकीय वस्तु र रसलाई नै प्रमुखता प्राप्त छ ।

संस्कृतमा ग्रिसेली साहित्यमा झैं सुखान्त (कमेडी) र दुःखान्त (ट्रेजेडी) को

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वर्गीकरण छैन । यसमा नाटक दुःखान्त हुनुहुँदैन, संयोगान्त हुनुपर्छ । तर संयोगान्त भए पनि बीच-बीचमा करुणादिभावको अभिव्यक्ति भएको छ ।

यसमा दूराह्वान, (टाढाबाट कसैलाई बोलाउनु) हत्या, युद्ध, विद्रोह, विप्लव, विपत्ति, विवाह, भोज, मृत्यु, रति, शयन, चुम्बन आदिको प्रदर्शन वर्जित छ ।

यसमा मुख्य पात्र-पात्राहरू चार-पाँच मात्र राख्ने विधान छ । श्रव्य वा वर्णनीय पाठ धेरै छ । भाषा-प्रयोग पनि एउटा मौलिक ढंगको छ । नायक तथा उच्चवर्गीय पुरुषपात्रको भाषा संस्कृत छ । स्त्री एवं निम्नवर्गीय पुरुषपात्रहरूले बोल्ने भाषा प्राकृत छ । प्राकृतमा पनि पात्र-पात्राहरूको श्रेणी, मर्यादाअनुसार शौरसेनी, मागधी, अर्द्धमागधी, आवन्ती आदि विभाषाहरूको प्रयोग भएको छ ।

नाटकलाई अङ्कहरूमा विभाजित गरिएको छ । पाँचदेखि लिएर दश अङ्कसम्म हुन्छन् । अङ्कमा एक दिनमा घटित हुने घटनाभन्दा लामो अवधिको घटना-प्रदर्शन निषिद्ध छ । अङ्कको समाप्तिमा सबै पात्रहरू रङ्गमञ्चबाट निस्कनु आवश्यक छ ।

विदूषकको कल्पना पनि संस्कृत नाटकको विशेषता हो । पाश्चात्य नाटकहरूमा पनि विदूषक छन्, तर तिनीहरूको काम केवल मूर्खतापूर्ण कार्य गरी हँसाउनु हो । संस्कृत नाटकको विदूषकचाहिं अत्यन्त महत्त्वपूर्ण पात्र हो । यो नायकको सखा हुन्छ र उसलाई उदासीमा हँसाउँछ । औ गम्भीर समस्यामा बुद्धिमत्तापूर्ण सल्लाह दिई उसको सहायता गर्छ ।

संस्कृत नाटकमा अन्वितित्रय (Three unities) को चर्चा वा परिपालन भएको छैन । विभिन्न घटनाहरू विभिन्न स्थलमा घटित हुन्छन् । अतएव स्थानान्विति (Unity of place) हुँदैन । कालान्विति (Unity of time) पनि पालनीय छैन । वर्षौंको कथानक प्रस्तुत गरिएको छ । हो, प्रत्येक अङ्कमा एक दिनभन्दा बढी अवधिको कार्यप्रदर्शनको निषेधचाहिं गरिएको छ । केवल कार्यान्विति (Unity of action) को पालन गरिएको छ । निर्वहण-सन्धिमा आएर भिन्न-भिन्न अङ्कमा प्रयुक्त घटनाहरूले एक कार्यको सम्पादन गरी मूल कथानकको उद्देश्य पूरा गर्नु आवश्यक मानिन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

ग्रिसेली नाट्यकलाको विकास र विशेषता

विकास

'बाखी-गीत' बाट ग्रीक दुःखान्त वा करुण नाटकको उद्भव भयो भन्ने कुरा पहिले नै लेखिसकिएको छ। इसाभन्दा ६ सय वर्षपूर्व थेस्पिस नामक व्यक्तिले एउटा नाट्य-मण्डली खडा गरे। उनी दुईजनालाई लिएर गाडामा बसी नाटकको प्रदर्शन गर्दै गाउँ-गाउँ डुलिहिँड्थे। यिनले 'बाखी-गीत' मा सम्मिलत हुने नर्त्तकदलको विरुद्ध एउटा पात्रको आविष्कार गरे। अब समूहगान मात्र नभई समूहगायकको त्यस स्वतन्त्र पात्रसित सम्वादको क्रम प्रारम्भ भयो। विस्तारै-विस्तारै समूहगानको मात्रा घट्तै गयो र सम्वाद-तत्त्वको मात्रा बढ्दै गयो। परन्तु समूहगानको महत्त्वपूर्ण भूमिकाचाहिँ कायम रह्यो। किनभने यो कथानकको अङ्ग हुन्थ्यो र नाटकको विकास यसैको आधारमा हुँदै जान्थ्यो। एस्किलस, ती प्रथम नाटककार भए, जसले समूहगायकको विरुद्ध नाटकमा दुई पात्रको प्रवेश गराए। सोफोक्लिजले तीन पात्रहरूको प्रवेश गराए। युरिपाइडिजको समयमा नाटक समृद्ध भैसकेको थियो र उनले कृत्रिम र आडम्बरपूर्ण भाषाको विरुद्ध लोकले बोल्ने भाषाको प्रयोगका साथै स्वाभाविकता र यथार्थताको निर्वाह गरी नाट्यकलामा नयाँ आयाम थपे।

ग्रिसमा कुनै समयमा पर्वविशेषमा पुरुषको जननेन्द्रियको चिह्न बनाई पूजा गरी जुलूस निकाल्ने चलन थियो। त्यस अवसरमा होलीमा झैं अश्लील गीत पनि गाइन्थे। प्रहसन हुन्थे। यिनै प्रहसनहरूमा अश्लील अंश हटाएर सुधार गरी सूसेरियन, मेडिसन आदिले सुखान्त नाटकको आविर्भाव गरे। यसको कथानक कविकल्पित हुन्थ्यो र उद्देश्य हास्य र व्यंग्य। प्राचीन सुखान्तकारका रूपमा एरिष्टोफेनिजको योगदान महत्त्वपूर्ण छ। पहिले वैयक्तिक र राजनैतिक व्यंग्यले युक्त सुखान्त लेखिए, जसमा व्यक्तिविशेष वा राज-कर्मचारीहरूको चरित्र र कार्यको उपहास र व्यंग्य गरिन्थ्यो। त्यसपछि सामाजिक जीवन र रीतिनीतिमाथि उपहास र व्यंग्य गर्ने सुखान्तहरूको पालो आयो। अन्तमा विविध विषयलाई लिएर सुखान्तहरू लेखिन थाले, जो आधुनिक सुखान्तहरूजस्तै गम्भीर पनि हुन्थे।

विशेषता

ग्रिसेली दुखान्त र सुखान्त दुवै थरी नाटक पश्चात्कालीन पाश्चात्य

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नाटकहरूभन्दा कैयौं दृष्टिले विलक्षण छन् । रङ्गमञ्चको स्थिति र अवस्थामित नाटकको घनिष्ठ सम्बन्ध हुन्छ । जस्तो रंगमञ्च हुन्छ, त्यसैको अनुकूल नाटकको रचना-विधान हुन्छ । ग्रिसेलीहरूको 'एटिक' रंगमञ्च खुला थियो, त्यसमा बीस हजारसम्म दर्शकहरू वरिपरि घेरा लागेर बस्थे । प्रायः दृश्यपरिवर्त्तन हुँदैनथ्यो, कथोपकथन र कार्य (एक्सन) लगातार एकै स्थलमा चलिरहन्थे । दर्शकहरूको ध्यानाकर्षणको निमित्त नटहरू विशेष प्रकारका रङ्गीचङ्गी पोशाक धारण गर्दथे, अग्लो खुरका जुत्ता लगाउँथे । सामान्य जनदेखि आफूलाई पृथक् र अद्भुत प्रकट गर्न मुखमा थरी-थरीका मखुन्डाहरू लाउँथे । यसको फलस्वरूप कार्यव्यापारलाई स्वतन्त्ररूपले र द्रुतगतिले विकसित हुने अवसर थिएन । प्रत्येक कार्य रङ्गमञ्चमा प्रदर्शित हुँदैनथ्यो; वर्णनद्वारा ज्ञात गराइन्थ्यो । त्यसैले कार्यको बहुलता हुँदैनथ्यो । वर्णनकै प्रचुरता हुन्थ्यो । चरित्रको वैयक्तिक विशेषता र स्वाभाविकताको प्रदर्शन हुनपाउँदैनथ्यो । सम्वादमा प्रयुक्त भाषा आलंकारिक हुन्थ्यो । सात्त्विक अभिनय (आकृतिमा देखिने भाव-प्रकाशन) हुनसक्तैनथ्यो, मखुण्डोले मुख ढाकेको हुनाले । फलतः अथदेखि इतिसम्म एउटै प्रकारको भावाभिव्यक्ति भैरहन्थ्यो, भावपरिवर्तन वा भावको आरोह-अवरोह देखाउनु सम्भव थिएन । अनुराग र घृणा, युद्ध र हत्या आदिको प्रदर्शन हुँदैनथ्यो, वर्णनले मात्र विषय अवगत गराइन्थ्यो । दु:खान्तको अभिनय एउटा धार्मिक कृत्य मानिन्थ्यो र त्यसको विषय धार्मिक वा पौराणिक कथामा सीमित थियो । कुतूहल भन्ने तत्त्व थिएन, किनभने कथाको अन्तिम परिणाम सबैमा विदित रहन्थ्यो । यथार्थताको वास्ता नगरी औपचारिकताको पालनमा सारा ध्यान केन्द्रित थियो । ग्रिसेली दु:खान्तको सबभन्दा विलक्षण तत्त्व हो सहगान ।

सहगान (कोरस) ले एक प्रकारको नाटकीय व्यक्तित्वको भूमिका पूर्ण गर्दथ्यो । नाटकको आरम्भदेखि अन्त्यसम्मका कार्य-व्यापारको पर्यवेक्षकको रूपमा यो निरन्तर उपस्थित रहन्थ्यो । गायन-दलमा अदल-बदल हुँदैनथ्यो र यो दल एकै स्थलमा उभिरहन्थ्यो । यस स्थितिले गर्दा ग्रिसेली नाटककार आफ्नो नाटकमा एउटै कार्य देखाउन, दृश्यलाई एउटै स्थलमा सीमित राख्न र एक दिनको अवधिमा घटित हुने घटनालाई मात्र प्रस्तुत गर्नुपर्ने कालसीमामा कुच्रिन वाध्य थिए । यसैको फलस्वरूप त्रयसङ्कलनको सिद्धान्त (Three unites– unity of action, unity of place, unity of time) प्रचलित भयो । एस्किलसका नाटकमा दृश्यपरिवर्तन भएको छ त्यसैले स्थानान्विति

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कुनै अनिवार्य नियम नभई व्यावहारिक सुविधा-असुविधाको प्रतिफल मात्र थियो भन्ने पाश्चात्य विद्वान्हरूको कथन छ, तर पछि-पछि खास गरीकन नवपरिष्कारवादी युगमा यो एउटा अपरिहार्य नियम बनेर गयो र आधुनिक युगमा पनि यसको लोकप्रियता बढेकै पाइन्छ।

सहगान नर्त्तकहरू भेला भई सामूहिक रूपमा गाउने गीतलाई भनिन्छ। ग्रिसेली नाटकमा यसको महत्त्व सर्वोपरि थियो। ग्रिसेली नाटकको जन्म नै सहगानबाट भएको थियो। त्यसैले यहाँ यो अविभाज्य अङ्ग मानियो। यसलाई एउटा नाटकीय व्यक्तित्वको गहकिलो भूमिका प्रदान गरियो। यसद्वारा कार्य-व्यापारको भावात्मक समीक्षा गराइन्थ्यो, विगत घटनाहरूको संस्मरण र आगामी घटनाहरूको संकेत दिइन्थ्यो। यसले दृश्य-रूपमा प्रस्तुत गर्न नसकिने घटनाहरूको वर्णन गर्दथ्यो र दर्शकको मनमा परेको नाटकीय प्रभावलाई गहिरो तुल्याउन सहयोग दिन्थ्यो। F. L. Lucas को कथनानुसार एक प्रकारले दुःखान्तीय उत्तेजना (Tragic tension) लाई कोमल बनाउन गीतात्मक मुक्ति (Lyrical relief) दिनु समूहगानको कार्य थियो।

सहगानको यस किसिमको हस्तक्षेप अभिनयमा बाधक हुन्थ्यो। त्यसैले क्रमशः चरित्राभिनय बढ्दै गयो र सहगानको महत्त्व घट्तै गयो। एस्किलसदेखि युरिपाइडिजसम्म आइपुग्दा सहगान आधा भागको चौथाइ र त्यसपछि झन् थोरै भएर गयो।

प्राचीन ग्रिसेली सुखान्त न संस्कृतका सुखान्त नाटकजस्ता थिए, न त परवर्ती पाश्चात्य सुखान्तजस्ता। संस्कृत नाटकहरू सुखान्त छन् तर तिनमा गम्भीर भावनाको समावेश छ र ती उदात्त चरित्रका भव्यतर कथानकले संयुक्त छन्। परन्तु ग्रिसेली सुखान्तमा सैद्धान्तिक तवरमा गम्भीरताको निषेध गरिएको छ। त्यसको उद्देश्य जीवनको निकृष्टतर चित्रण गर्नु मानिन्थ्यो र प्रयोजन उपहास एवं व्यंग्य गर्नु। ती एक प्रकारका प्रहसन वा विडम्बना जस्ता थिए जसको गणना संस्कृतमा रूपकको एक भेदका रूपमा भएको छ। तिनमा नाटकको जस्तो भव्यता र गरिमा हुँदैन। यसरी ग्रिसेली सुखान्त संस्कृतको प्रहसनसित तुलनीय हुनसक्छ, जीवनको भव्यतर चित्रण गर्ने नाटकसित होइन। पश्चात्कालीन पाश्चात्य सुखान्त पनि केवल प्रहसन मात्र होइनन्, तिनमा प्रेमका कथा पाइन्छन् र जीवनको निकृष्टतर वा हीनतर चित्रणको साटो भव्यतर चित्रण गरिएको छ।

ग्रिसेली नाटककार व्यंग्य-विधानमा अत्यन्त दक्ष थिए। परन्तु ती

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नियतिवादी थिए र भाग्यको क्रूरता औ मानव-बुद्धि र प्रयासको विफलता एवं व्यर्थताको प्रदर्शनमा रुचि लिन्थे । यसरी उनीहरू भाग्य वा दैव नै मानवको उत्थान वा पतन र निर्माण वा संहारको नियामक एव विधायक हो भन्ने देखाउँथे ।

ग्रिसेली नाटकमा कथावस्तुको विभाजन कथानकको विकासको क्रममा आधारित नभई सहगानको स्थितिको आधारमा हुन्थ्यो । सहगान पाँच स्थानमा प्रयुक्त हुन्थ्यो र यसैको आधारमा पाँच ठाउँमा विश्राम मानिन्थ्यो । रोमेली आचार्य होरेसले (इसापूर्व प्रथम शताब्दी) सर्वप्रथम कथानकको भरमा अङ्क-विभाजन गर्ने प्रचलनको सूत्रपात गरे र सेनेकाले यसलाई प्रयोगात्मक रूप दिए ।

पाश्चात्य नाट्यकलाको ऐतिहासिक विकास क्रम

पाश्चात्य नाटचकलाको इतिहासलाई पाँच चरणमा विभाजित गरेर हेर्न सकिन्छ :

(१) परिष्कारवादी युग
(२) पुनर्जागरण युग
(३) नवपरिष्कारवादी युग
(४) स्वच्छन्दतावादी युग
(५) आधुनिक युग

(१) परिष्कारवादी युग (इसापूर्व ६०० देखि इसाको प्रथम शताब्दीसम्म)

परिष्कारवादी युगको सम्बन्ध प्राचीन ग्रिसेली र रोमेली नाटचकलासित छ । ग्रिसमा यस युगमा नाटकका दुई भेद नै स्वीकृत थिए र ती थिए दुःखान्त र सुखान्त । दुःखान्तहरूका विषयवस्तु ऐतिहासिक, पौराणिक अथवा दन्त्यकथात्मक थिए । तिनमा जीवनको गम्भीर रूपको चित्रण हुन्थ्यो । तिनमा उच्चकूलका नरनारीका दुःख र दुःखान्तको प्रस्तुतीकरण गरिन्थ्यो । नाटक पद्यात्मक हुन्थे र तिनमा समूहगानको महत्त्वपूर्ण स्थान थियो । अभिनय खुला रङ्गमञ्चमा हुन्थ्यो र अभिनयकर्त्ताले मुखुन्डो लगाएको हुन्थ्यो । कार्यव्यापार कम हुन्थ्यो र घटनावर्णन बढी हुन्थ्यो । सुखान्त तत्कालीन सामाजिक-राजनैतिक विषयमा आधारित हुन्थे र ती हास्य-व्यङ्गले भरिएका हुन्थे । तिनमा जीवनको हलका र निम्न पक्षको चित्रण हुन्थ्यो । ग्रिसबाट

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नाटचकला रोममा पुगेपछि त्यसमा केही नवीनता आयो । नाटकलाई अङ्क र दृश्यहरूमा विभाजित गरियो । हिंसा र हत्याका दृश्य मञ्चमा नै प्रदर्शित हुन थाले । यी कुरा ग्रिसेली नाटकहरूमा हुँदैनथे । समूहगान कायमै रहे पनि त्यसको कथानकसित कुनै अनिवार्य सम्बन्ध रहेन । ती एक अलङ्करण वा शोभाका वस्तुमात्र रहे । यी परिवर्त्तन भए पनि नाटक पद्यात्मक नै थिए र तिनका विषयवस्तु राष्ट्रिय इतिहास र ग्रिसेली कथा थिए । कार्यव्यापारलाई-भन्दा वर्णनलाई प्रमुखता प्राप्त थियो । सेनेका नै रोमको दुःखान्त नाटचकलाका प्रवर्त्तक थिए र यिनैको प्रभावबाट पुनर्जागरण कालमा दुःखान्त लेखिए ।

(२) पुनर्जागरण युग (इ. १३५०– इ. १६६०)

साहित्यका क्षेत्रमा सर्वप्रथम इटालीमा इसाको चौधौं शताब्दीमा पुनर्जागरणसम्बन्धी नवचेतना प्रस्फुटित भयो र यो त्यहाँबाट युरोपका विभिन्न मुलुकहरूमा फैलियो । पुनर्जागरण इसाका चौधौं शताब्दीको उत्तरार्धदेखि लिएर इसाका सत्रौं शताब्दीको छैटौं दशकसम्म कायम रह्यो । ग्रिस र रोमका नाटचकृतिहरूको परिष्कारवादी प्रभाव र स्वतन्त्र भएर केही नयाँ गर्ने राष्ट्रिय आकांक्षाका कारणबाट पुनर्जागरण युग परिष्कारवाद र स्वच्छन्दतावादका द्वन्द्वको युगका रूपमा देखापर्दछ । यस सन्दर्भमा स्पेन र इङ्गल्यान्डमा स्वच्छन्दतावादले प्रभुत्व पाएको देखिन्छ र यसै स्वच्छन्दतावादलाई वरण गरेका हुनाले स्पेनमा लोप डी वेगा र इङ्गल्यान्डमा सेक्सपियरले नाटचकलाका क्षेत्रमा विशिष्ट योगदान दिन सफलता पाएको देखिन्छ ।

यस युगमा नाटक खास रूपमा सुखान्त, दुःखान्त र दुःखात्मक सुखान्तका रूपमा विभाजित हुन जान्छन् । दुःखात्मक सुखान्त यस युगको विशिष्ट देन हो । यस युगका नाटकहरू अङ्क र दृश्यमा विभाजित भएका देखिन्छन् र तिनमा गद्य र पद्यको मिश्रण भएको छ । दुःखान्तमा अन्त्यानुप्रासहीन छन्द (ब्ल्याङ्क भर्स) को प्रयोग भएको छ । ग्रिसेली-रोमेली परम्पराको विपरीत यस युगका नाटकहरूबाट समूहगानलाई विदा दिइएको छ र दुःखान्तमा पनि मानसिक विश्रान्तिका लागि हास्य तत्त्वको प्रयोग भएको छ । यस युगका नाटकहरूमा वर्णन पक्षका साटो कार्यव्यापारलाई प्रमुखता प्राप्त छ र तिनमा चरित्रहरूको सङ्ख्या पनि धेरै छ । तिनमा घटना र चरित्र दुवैलाई महत्त्व प्राप्त छ र बाह्य द्वन्द्वका साथै आन्तरिक द्वन्द्वलाई पनि प्रशस्त स्थान दिइएको छ । संवादतत्त्वका सन्दर्भमा तिनमा पात्रहरूको वार्त्तालाप छ भने व्यक्तिपात्रको स्वगत भाषण पनि छ । पुनर्जागरण युगका नाटकहरूमा ग्रिसेली-रोमेली

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

परम्पराका विपरीत अन्वितित्रयको पालन भएको छैन । तिनमा धेरै वर्षका घटना छन्, अनेक ठाउँका दृश्य छन् र दुःखद र सुखद तत्त्वहरूको मिश्रण भएकाले कार्यान्विति पनि देखिँदैन । यी सब परिवर्त्तन भए पनि यस युगका नाटकहरूले पनि सामान्यतया राजा, सामन्त अथवा उच्च पदस्थ व्यक्तिहरूलाई नै नायक बनाएका छन् र यसरी अभिजात वर्गको जीवनलाई नै प्रस्तुत गरेका छन् तर स्पेनका नाटककार, लोप डी वेगा आदिले किसानका समस्यालाई पनि नाटकका विषय बनाएको देखिन्छ । यस युगमा सबै देशका आ-आफ्ना रङ्गमञ्च बनेका थिए तर ती आजका जस्ता सम्पन्न र समृद्ध भने थिएनन् त्यसैले नाटकहरूमा दृश्यपरिवर्त्तन भए पनि दृश्याङ्कन गर्ने चलन थिएन, पात्रहरूका कुराकानीबाट नै ती कुन देशमा वा कुन ठाउँमा पुगेका हुन्, त्यो बुझ्नुपर्दथ्यो । कुर्सी बेन्चले पहाडको काम दिन्थे भने लालटेन बलेको भए रातको दृश्य नबलेको भए दिनको दृश्य मान्नुपर्थ्यो । (नाटकको प्रदर्शन दिउँसै पनि हुन्थ्यो ।) मानिस पैसा तिरेर नाटक हेर्थे ।

(३) नवपरिष्कारवादी युग (१५२७–१७६७)

नवपरिष्कारवादी नाट्यप्रवृत्तिको उदय पुनर्जागरणकालकै पृष्ठभूमिमा भएको हो । यसको स्रोत रोमका काव्यशास्त्री होरेसको 'आर्स पोइटिका' (इसाको प्रथम शताब्दी) हो । इ. १५२७ मा मार्को गिलार्मो विदाको 'डे आर्ट पोइटिका' ल्याटिन भाषामा प्रकाशमा आएदेखि नवपरिष्कारवादी चिन्तन प्रारम्भ हुन्छ । यस चिन्तनलाई फ्रान्समा सेलिगर (जुलियस सिजार सेलिगर) ले सबल रूपमा प्रतिष्ठित गरेको देखिन्छ भने ब्यायलुले चरमोत्कर्ष प्रदान गरेको देखिन्छ । इङ्गल्यान्डमा बेन जान्सनले नवपरिष्कारवादको समर्थन गरेको पाइन्छ । नवपरिष्कारवादी मान्यताले इटालीलाई गहन रूपले प्रभावित पारेको देखिन्छ भने यसले फ्रान्सलाई सर्वाधिक रूपमा प्रभावित पारेको देखिन्छ । नवपरिष्कारवादको मुख्य आग्रह नाट्यकलालाई परिष्कारवादी संरचनात्मक ढाँचामा ढाल्नु हो । यस आग्रहमा परिष्कारवादी नाट्यकलामा भन्दा पनि बढी नियमवादिता देखिन्छ । नवपरिष्कारवादी मान्यताअनुसार दुःखान्तमा सुखद वा हास्यात्मक तत्त्वको समावेश गर्नुहुँदैन । सुखान्त र दुःखान्त दुवैमा एउटा कार्य हुनुपर्छ, घटना एकै स्थानमा घटेको हुनुपर्छ, घटनाको अवधि वास्तविक जीवनमा घटना घटित हुन जति समय लाग्दछ त्यत्तिकै समयको हुनुपर्छ । यसरी अन्वितित्रयको कट्टरतासाथ पालन गर्नु नवपरिष्कारवादी नाट्यमान्यताको प्रमुखतम बुँदा हो । यस मान्यताका नाटकमा हिंसा र

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हत्याका घटना अभिनेय वा प्रदर्शनीय नभएर वर्णनद्वारा सूचित गरिन्छन् । यस युगका दुःखान्तहरूले पनि प्राचीन विषयवस्तुलाई बढी मात्रामा प्रस्तुत गरेका छन्, कुनै कुनैमा समसामयिक ऐतिहासिक घटना पनि प्रस्तुत छन् । नवपरिष्कारवादी नाटचकलाका विशिष्ट नमुनाका रूपमा फ्रान्सेली सुखान्तकार मोलियर र दुःखान्तकार रोसिनका नाटकहरू उल्लेखनीय छन् ।

(४) स्वच्छन्दतावादी युग (इ. १७९८–१८५०)

इ. सोह्रौं शताब्दीको अन्त्य र सत्रौं शताब्दीको अन्त्यतिर नै इङ्गल्यान्ड र स्पेनमा स्वच्छन्दतावादी नाटचप्रवृत्तिको प्रस्फुटन भएको हो तर जर्मनीमा फ्रेडरिक स्लेगलको 'डचास एथेनम्' (इ. १७९८–१०० मा) प्रकाशमा आएदेखि स्वच्छन्दतावादी आन्दोलनको सूत्रपात भएको देखिन्छ । वर्डस्वर्थको 'लिरिकल ब्यालेड्स' (इ. १७९८), फ्रान्सेली साहित्यकार विकटर ह्युगोको 'क्रोमवेलको भूमिका' (१८२७) ले यस आन्दोलनलाई सबल प्रतिष्ठा दिएको बुझिन्छ । स्वच्छन्दतावादी धारा इ. अठारौं शताब्दीका अन्त्यमा सशक्त बनेर प्रवाहित भई इ. उन्नाइसौं शताब्दीको पूर्वार्द्धसम्म कायम रहेको पाइन्छ । स्वच्छन्दतावाद सामान्यतया प्रकृतिसितको गहन आध्यात्मिक सम्बन्ध, व्यापक र उदार मानवतावाद र स्वच्छन्द वा उन्मुक्त किसिमको व्यक्तिवादी अभिव्यक्ति प्रणालीका रूपमा अर्थिन्छ । नाटकीय सन्दर्भमा स्वच्छन्दतावाद नवपरिष्कारवादी नाटचप्रवृत्तिलाई अस्वीकृत गरी आफ्नै राष्ट्रिय इतिहास, परम्परा र समकालीन क्रान्ति चेतनासित गाँसिएर स्वतन्त्र र मौलिक सृजन गर्ने आकांक्षाका रूपमा देखा पर्दछ । यस धाराका नाटच सृजनमा जर्मनीकै योगदान प्रमुख छ र जर्मन नाटचप्रतिभाका रूपमा लेसिङ्ग, गेटे, सिलर विशिष्ट छन् । जर्मनीबाहेक फ्रान्स, इङ्गल्यान्ड, इटाली, रुस, स्केन्डिनेवियाली मुलुकहरूमा पनि स्वच्छन्दतावादी नाटक लेखिए । स्वच्छन्दतावादी नाटचशैली सेक्सपियरकै नाटचशैलीका अनुकरणमा लेखिएकाले यस धाराले सर्वथा नौलो देन दिएको पाइँदैन ।

(५) आधुनिक युग (इ. १८५० उप्रान्त)

इ. उन्नाइसौं शताब्दीको उत्तरार्धदेखि आधुनिक नाटक युग आरम्भ भएको देखिन्छ र यस युगमा अनेक किसिमका रङ्गमञ्च खडा भएका देखिन्छन् । फलतः यथार्थवादी, प्रकृतवादी, अभिव्यञ्जनावादी, प्रतीकवादी, अस्तित्ववादी र विसङ्गतिवादी अनेक थरी नाटक यस युगले दिएको छ ।

आधुनिक युगको प्रमुख र प्रथम देन यथार्थवादी नाटचशैलीको आविष्कार हो र यसका जनक नोर्वेका नाटककार हेनरिक इब्सेन हुन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यथार्थवादी नाटक गद्यात्मक हुन्छन् र यसमा सरल बोलचालको भाषा हुन्छ। यसमा सम्वाद स्वाभाविक हुन्छ । यथार्थका आग्रहले गर्दा यस प्रणालीका नाटकमा स्वगतकथनलाई स्थान दिइदैन । यथार्थवादी नाटकमा समकालीन सामाजिक, राजनैतिक, आर्थिक र मनोवैज्ञानिक समस्या प्रस्तुत गरिन्छ । त्यसैले यस किसिमका नाटकलाई समस्या नाटक भनिन्छ । समस्यानाटकमा दुःखान्त र सुखान्तका तत्त्व मिश्रित हुन्छन् र यी गम्भीर नाटकका रूपमा देखापर्दछन् । यिनमा राजवंश वा कुलीनवंशका नरनारीको नभएर मध्यम वा निम्नवर्गका नरनारीका जीवनको चित्रणमा विशेष अभिरुचि देखाइएको पाइन्छ। यथार्थवादी नाटकमा प्रायः छोटो अवधिको घटना प्रस्तुत गरिन्छ, चरित्र-सङ्ख्या कम हुन्छ, वाह्यभन्दा आन्तरिक द्वन्द्वलाई प्रमुखता दिइन्छ। यसमा स्थूल भौतिक धरातलमा मानवीय सूक्ष्म भावनाको अभिव्यक्ति हुन्छ, कसैलाई मुखपात्र बनाई जीवनदृष्टि वा विचारको प्रकाशन गरिन्छ र प्रतीक योजना गरिन्छ। यथार्थवादी नाटकलाई बढीमा बढी अभिनयात्मक पार्ने किसिमबाट यसको वस्तुविन्यास गरिन्छ ।

इ. बीसौं शताब्दी प्रारम्भ भएपछि यथार्थवादी गद्यनाटकका विरुद्ध तीव्र प्रतिक्रिया उत्पन्न भएर कवितात्मक नाटकको पुनरुत्थान पनि भएको देखिन्छ। अंग्रेजीका कवि टी. एस्. इलियटका कवितात्मक नाटकले इब्सेनका गद्यात्मक नाटकका विरुद्ध प्रकट भएको प्रतिक्रियाको प्रतिनिधित्व गरेको अनुभव गरिन्छ । यथार्थवादी नाटकलाई इङ्गल्यान्डमा जार्ज वर्नार्ड सा, फ्रान्समा युजिन क्राइब, रुसमा चेखोव, अस्ट्रोवस्की, म्याक्सिम गोर्की आदिले अगाडि बढाई समृद्ध पारेका छन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नेपाली नाटकको उद्भव र विकास

मोटामोटी रूपमा नेपाली नाटकको इतिहासलाई तीन कालमा विभाजित गरेर हेर्न सकिन्छ :

१. प्राथमिक काल,
२. माध्यमिक काल,
३. आधुनिक काल ।

१. प्राथमिक काल

(क) पूर्वप्राथमिक काल : प्राचीन परम्परा

प्राचीन कालमा काठमाडौं उपत्यका मूक र सवाक् दुई थरी नृत्य प्रचलित थिए । यसै गरी लोकजीवनमा देशका अन्य भागहरूमा पनि नृत्य र रतेलीजस्ता लोकनाट्य प्रचलित थिए । लेख्य रूपमा हामीकहाँ सर्वप्रथम संस्कृत नाटक देखापरे । सर्वप्रथम हिमवत् खण्डमा संस्कृतको 'त्रिपुरदाह' नामक 'डिम' (रूपकको एक भेद) को अभिनय परापूर्व कालमा भरतमुनिका शिष्यहरूबाट भएको थियो भन्ने उल्लेख पाइन्छ तर किरातकाल र लिच्छवी-कालमा नाटकको के स्थिति थियो, भन्न सकिन्न । मल्ल कालदेखि चाहिं नाटक-रचना र अभिनयको परम्परा सुश्रृङ्खलित रूपमा कायम भएको पाइन्छ। वि० सं० १३७५ मा जयानन्दको पालामा 'नागानन्द' नाटक, जयस्थिति मल्लको समयमा वि० सं० १४३७ मा 'भैरवानन्द' र जगज्ज्योतिर्मल्लको कालमा 'हरगौरी-विवाह' प्रभृति नाटकहरू संस्कृत भाषामा लेखिएका थिए भन्ने प्रमाण पाइन्छ । मल्लकालमा भक्तपुरे राजाहरूको आश्रयमा मैथिली भाषामा कतिपय नाटकहरू लेखिएका देखिन्छन् । परन्तु यी दुवै थरी नाटकहरू खास-खास वर्गका मानिसहरूको लागि मात्र थिए । लोक-जीवनमा लौकिक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विडम्बना र विविध सामाजिक एवं धार्मिक नृत्य र तिनमा पाइने यत्किञ्चित् अभिनयकै प्रचार थियो। काठमाडौंमा प्रचलित विभिन्न जात्राहरू र लोकनृत्य, गीत, संगीत र अभिनय कलाको प्रदर्शन गर्ने माध्यम हुन्। कुनै नृत्य गीतयुक्त हुन्छन् र कुनै मौन। 'लाखे' नृत्य र 'गाइजात्रा' मौनरूपमा सम्पन्न गरिन्छन् तर तिनीहरूमध्ये पाहिलोमा 'भावाभिनय' र दोस्रोमा 'आहार्य' अभिनय हुन्छ। सबै नृत्यहरूमध्ये पाटन-कृष्णमन्दिरअगाडि एक महिनासम्म प्रदर्शित हुने 'कार्त्तिक नृत्य' विशेष उल्लेखनीय मानिन्छ। भन्दछन्–यसको प्रणयन सिद्धिनरसिंहले गरेका थिए। यी राजाले यस नृत्यमा नृत्य र गीतको मात्रा एकदमै घटाएर सम्वाद र चरित्राभिनयको समावेश गरी नृसिंह-नाटकको सम्पादन गरे। यसमा पौराणिक पात्रहरूले मात्र मखुण्डो लगाउँछन् र नृत्य गर्दछन्, सामाजिक चरित्राभिनय गर्ने पात्रहरू न मखुण्डो लगाउँछन्, न मौन नृत्य गर्छन्, बरु सम्वाद बोल्छन् र अभिनय गर्छन्। हृदयचन्द्रसिंह प्रधानका शब्दमा-'यथार्थमा नेपाली नाट्य-जगत्मा प्रथम युगान्तर उपस्थित गर्ने नाटक यही हो।' परन्तु जहाँ नेपाली नाटक नै लेखिएको थिएन, त्यहाँ युगान्तरको प्रश्न नै कहाँ आउन सक्छ ?

श्री ५ पृथ्वीनारायण शाह र श्री ५ सिंहप्रताप शाहको समयमा नेपालीहरूको ध्यान राष्ट्रको सीमाविस्तार र सुरक्षातर्फ आकर्षित थियो र उनीहरूको सारा समय सन्धिविग्रहमा नै बित्तथ्यो। स्वभावतः शासकहरूले नाट्यकलाको उत्थानको लागि केही गर्न सकेनन्। तैपनि श्री ५ पृथ्वीको दिव्योपदेशमा 'हिन्दूस्तानबाट छोकडा पत्रियाहरू नझिकाई मनोरञ्जनार्थ उपत्यकाका ज्यापूहरूकै नृत्य-गीतहरूलाई प्रोत्साहन दिनु, त्यसबाट देशको धन देशमै नै रहन्छ' भन्ने जुन निर्देशन छ, त्यसबाट तिनताक पर्व-तिहार वा वेला-बखतमा भारतमा प्रचलित नाटक र नौटङ्कीको प्रवेश नेपालमा भइसकेको थियो भन्ने बुझिन आउँछ। आफ्नो नाट्यशाला नभएकोले नेपाली जनताले विदेशी थिएटर वा नाटक हेरेर कलात्मक परितोष हासिल गर्नु स्वाभाविक नै थियो। सम्भवतः श्री ५ पृथ्वीको आदेशपछि विदेशी नाच र नाटकको प्रवेश निषिद्ध भयो तर श्री ५ सिंहप्रतापका समयमा विदेशी नाच नेपालमा पसे।

(ख) उत्तर प्राथमिक काल : नेपाली नाटकको उदय

श्री ५ रणबहादुर शाह आफ्ना पितामहका विपरीत साहित्य र संङ्गीतका प्रेमी भएका र राष्ट्रिय परिस्थिति पनि अनुकूल भएकाले यिनका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

समयमा यिनका आश्रयमा रहने पं. शक्तिवल्लभ अर्ज्यालले नाटक लेख्ने सुयोग पाए। यिनले श्री ५ पृथ्वीकै समयमा राजदरबारमा आश्रय पाएका हुन्। यिनी संस्कृतका विद्वान् भएकाले संस्कृतमा रचना गर्नु स्वाभाविकै हो। यिनले वि. सं. १८४६ मा 'जयरत्नाकर' र १८५५ मा 'हास्य-कदम्ब' नामक नाटक लेखे। संस्कृतमा आफ्नो प्रतिभा व्यक्त गर्न रुचाउने यी कविले लहड चलेको वेलामा नेपालीमा पनि कविता लेखेका थिए, जो 'बुइँगल' मा संकलित छ। आफूलाई नेपालीका अग्रज कविहरूमध्ये एक प्रतिभाशाली मौलिक कवि सिद्ध गर्न यी सफल भएका छन् भने नेपाली भाषामा नाटकीय कृति तयार पार्ने पनि यिनै पहिला नाटककार देखिएका छन्। यिनले मूल 'हास्यकदम्ब', (जो संस्कृतमा लेखेका थिए,) को आफैले नेपालीमा अनुवाद गरेका रहेछन्। यसको खण्डित नेपाली पाण्डुलिपि राष्ट्रिय पुस्तकालयमा फेला परेको छ, जसको पूरा विवरण श्री बालकृष्ण पोखरेलले आफ्नो 'पाँच सय वर्ष' नामक ग्रन्थमा दिएका थिए छन्। 'हास्य-कदम्ब' प्रहसन वा विडम्बन हो। यसमा बीच-बीचमा औपन्यासिक वर्णनपद्धति पाइन्छ। यसमा चरित्र-चित्रण, सम्वाद र अभिनयका तत्त्वहरू छन्। त्यसैले यसलाई उपन्यास भन्न सकिदैन। यसलाई रङ्गमञ्चीय दृष्टिले सचेत नभईकन लेखिएको वर्णनात्मक प्रकृतिको प्रहसन भन्न सकिन्छ। यसपछि भीमसेन थापाका आश्रयमा रहेका भवानीदत्त पाण्डेले विशाखदत्तको संस्कृत भाषाको नाटक 'मुद्राराक्षस' को नेपाली अनुवाद तयार पार्न खोजेको देखिन्छ र यो सं. १८९८ भन्दा अघि कुनै समयमा लेखिएको मानिन्छ। वास्तवमा यी दुवै कृति पूर्ण रूपमा नाटक नभएर नेपाली भाषामा देखापरेका नाटचप्रारूप हुन्। यसपछिको पचास वर्षसम्म नेपालीमा कुनै नाटक नदेखिएकाले यो नेपाली नाटकको अन्धकार युग थियो।

(२) माध्यमिक काल

(क) पूर्वमाध्यमिक काल: अनुवाद र हिन्दी-उर्दू नाटक-युग

भवानीदत्तपछि माध्यमिक कालमा आएर मोतीराम भट्टले संस्कृत नाटकको अनुवाद गरेको देखिन्छ। उनले अनुवाद गरेका नाटक 'शकुन्तला' (सं. १९४४–४८), 'पद्मावती' (सं. १९४६) र 'प्रिय दर्शिका' (सं. १९४८) हुन्। 'शकुन्तला' देव शमशेरका अनुरोधमा अनुवाद गरिएको थियो र यो मञ्चित गरी वीर शमशेरलाई देखाइएको थियो। बालकृष्ण समका भनाइमा (मोतीराम नाटकको भूमिका) रङ्गमञ्चमा मञ्चित हुने नेपाली भाषाको पहिलो नाटक यही थियो। मोतीरामको असामयिक अवसानपछि संस्कृत नाटकहरूको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अनुवाद गर्ने परम्परालाई शम्भुप्रसाद ढुङ्गेल, पहलमानसिंह स्वार, केशर शमशेर आदिले बढाएको देखिन्छ। यस युगमा संस्कृत परम्पराको नाटच-धाराको अतिरिक्त उर्दू-हिन्दीको पारसी नाटचमञ्चपरम्पराको अर्को नाटच-धारा देखापर्‍यो र यही धारा धेरैसम्म बलियो रूपमा रह्यो। बालकृष्णसमका बाजे डम्बर शमशेर नाटचप्रेमी थिए। सं. १९५० मा यिनी कलकत्ता गएका थिए। जर्नेल डम्बरशमशेर कलकत्ता गएको बखत त्यहाँका थिएटरहरू देखेर प्रेरित र प्रभावित भई नेपाल फर्के। उनले नेपालमा सर्वप्रथम आफ्नो दरबारमा स्थायी रङ्गशाला बनाए र त्यसमा नाटकाभिनय गराए। उनैको प्रयासबाट नारायणहिटी दरबारमा पनि "रवाएल इम्पिरियल अपेरा हाउस' को स्थापना भयो। अब नेपालमा ठूला-बडा राणाजीहरू र गुरुज्यूहरूको महलमा पनि रङ्गशालाहरू बनाउने होड चल्यो। रङ्गशालाको संख्या बढेझैं नाटककारहरूका संख्या पनि बढ्यो। तिनमा हिन्दी-उर्दूका नाटकहरूको नै विशेष रूपमा अभिनय भयो। रङ्गमञ्चका संस्थापकहरूको रुचि पनि नृत्य र गीतले भरिएका आडम्बरपूर्ण सम्वाद र भडकदार वेश-भूषाले सुसज्जित, काल्पनिक अतिरञ्जनापूर्ण प्रेमोपाख्यान वा अतिमानवीय भूमिका सम्पादित गर्ने अद्‌भुत चरित्रहरू भएका कथानकमाथि आधारित हिन्दी-उर्दूका नाटकहरूतर्फ विशेष रूपले आकर्षित थियो। तिनीहरूको हृदय संस्कृतका उच्च कोटिका सरल, सरस, कलात्मक, सुरुचिपूर्ण, सुसंयत नाटकहरूले परितृप्त हुन सकेन। फेरि रङ्गशालामा तालिम दिनआएका हिन्दुस्तानी उस्तादहरू पारसी थिएटरका उत्पादन हुनाले उनीहरूले आफ्नो सुविधा र स्वार्थको लागि नेपाली भाषाका नाटकको स्थानमा हिन्दी-उर्दू नाटकलाई अभिनीत गर्नमा विशेष उत्साह र जाँगर देखाउनु पनि स्वाभाविक नै थियो। फलतः नेपालीका लेखकहरूले यस कालमा न मानव-जीवनको चित्रण गर्ने अन्य भाषाका उच्चकोटिका नाटकहरूको उल्था गर्ने विशेष प्रोत्साहन पाए न मौलिक नेपाली नाटक लेख्ने प्रेरणा। किनभने शासनाधिकारीहरू जातीय जीवन औ राष्ट्रिय समस्यालाई प्रकाशमा आएको देख्न इच्छुक थिएनन्। अनि त नेपालका रङ्गमञ्चमा शाह बहराम, अलिफलैला र सहस्र रजनीका नाटकहरूकै खाँडो विशेष रूपमा जागिरह्यो। हुँदा-हुँदा नेपाली उस्तादहरू पनि हिन्दीमा नाटक लेख्न थाले। बहीदार रामकृष्ण, केदारशमशेर, मिस मेल्वादेवी आदिहरूले अशुद्ध हिन्दीमा नाटक लेखे। पछि-पछि तिनै नाटकमा नेपाली गीत र भजनहरू घुसे, अनि गर्ने कामको आदेश नेपालीमा लेखिन लागे। केदारशमशेरले 'वीर सुदर्शन' मा हिन्दी गद्य र नेपाली

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पद्यको प्रयोग गरे । यिनैले 'वीर ध्रुवचरित्र' पूर्णतः नेपालीमा लेखे । १९७० देखि हिन्दी-उर्दूको कब्जाबाट नेपाली रङ्गमञ्च मुक्त हुनथाले । अब नेपाली भाषामा लेखिएका अनूदित नाटकहरूको अभिनय हुनथाल्यो । माथि नै उल्लेख गरिएका शम्भुप्रसाद, केशरशमशेर, लेखनाथ, पारसमणि प्रधान र हृदयचन्द्रसिंह प्रधानप्रभृतिले विविध पौराणिक, ऐतिहासिक नाटकहरू तयार पारे ।

नेपाली भाषामा लेखिई पहिलो रूपमा छापिएको नाटकीय कृति 'ज्ञानभङ्ग तरङ्गिणी' (१९६०) हो, तर विद्वान्हरू यसलाई नाटक मान्न तयार छैनन् । यो पूर्ण नाटक नभई नाटकको रूप दिन खोजिएको विडम्बन-विशेष हो, जसमा औपन्यासिक वर्णनपद्धतिको प्रभाव छ ।[१]

(ख) उत्तरमाध्यमिक काल: मौलिक नाटकको आविर्भाव

सं. १९६२ मा प्रकाशित भएको र सेक्सपियरका 'ह्यामलेट' कै प्रेरणा र प्रभावमा अथवा त्यसैका अनुकरणमा लेखिएको भए पनि पहलमानसिंह स्वारको 'अटलबहादुर' नेपाली जीवनको झलक देखाउने पहिलो मौलिक नाटकका रूपमा देखापर्दछ र यसैदेखि नेपालीमा मौलिक नाटक लेख्ने परम्परा सुरु हुन्छ । यस नाटकले नेपालीमा चलिआएको सुखान्त नाट्यपरम्परा तोड्दै पाश्चात्य दुःखान्त नाट्यपरम्परालाई प्रवेश गराएको देखिन्छ । स्वारले यसका अतिरिक्त 'विष्णुमाया नाटिका' जस्तो मौलिक नाटक लेखी सामाजिक नाटकको परम्परा पनि बसाएको देखिन्छ । उनका 'विमलादेवी', 'लालुभागा' आदि नाट्यकृति पनि छन् । स्वार माध्यमिककालीन प्रवृत्तिका साहित्यकार भए पनि वियोगान्त वा दुःखान्त नाट्यकलाको प्रवेश गराएर अनि समसामयिक सामाजिक समस्यामूलक नाटकको प्रवर्त्तन गरेर उनले नेपाली नाट्यपरम्परामा एक नौलो मोड ल्याएको देखिन्छ । उनको 'अटलबहादुर' नेपालमा प्रतिबन्धित रहे पनि सं. १९६५ मा दार्जीलिङ्मा मञ्चित भएको थाहा पाइन्छ । यसरी स्वारको आगमनपछि नेपाली नाटकको समाज र रङ्गमञ्चसँग सम्बन्ध जोडिन जान्छ ।

३. आधुनिक काल

पहिलो चरण: आदर्शोन्मुख यथार्थवादी नाट्यधारा

सं. १९८६ मा बालकृष्ण समको 'मुटुको व्यथा' प्रकाशमा आएपछि नेपाली नाटकका क्षेत्रमा युगान्तर उपस्थित हुन्छ । पहलमानसिंह स्वारले प्रवेश

---

१. हेर्नू, यस्तो पनि,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

गराएको दु:खान्त नाटचशैली र उनले आरम्भ गरेको सामाजिक नाटकको परम्परालाई बालकृष्ण समले आफ्नो विलक्षण नाटचप्रतिभाद्वारा सबल प्रतिष्ठा दिदै अभूतपूर्व विकास गरेर नेपाली नाटचकलालाई समृद्ध पारेको देखिन्छ। उनले दु:खान्त र सुखान्त प्रकृतिका पद्यात्मक र गद्यात्मक शैलीका पौराणिक, ऐतिहासिक र सामाजिक विषयका लगभग ६ दर्जन पूर्णाङ्की र एकाङ्की लेखेका छन्। उनले दु:खान्तहरूमा जीवन किन दु:खमय र दु:खान्त हुन्छ सो देखाएका छन् भने सुखान्तहरूमा जीवनलाई सुखमय पार्न के गर्नुपर्छ भन्ने आदर्श बाटो देखाएका छन्। सं. १९९५ मा 'सहनशीला सुशीला' लिएर देखापरेका भीमनिधि तिवारीले गद्यात्मक शैलीका पौराणिक, ऐतिहासिक र सामाजिक विषयका थुप्रै पूर्णाङ्की र एकाङ्की लेखी नेपाली नाटकको भण्डार भर्ने काम गरेका छन्। यिनका नाटक सरल छन् र तिनमा आवश्यक द्वन्द्वात्मकता र गतिमयताको कमी छ। यिनले यथार्थका पृष्ठभूमिमा आदर्शको शिक्षा दिएका छन्। हृदयचन्द्रसिंह प्रधान, रुद्रराज पाण्डे आदिले यसै धारालाई अघि बढाएका छन्।

दोस्रो चरण: यथार्थवादी नाटचधारा

सं. २००३ मा गोपालप्रसाद रिमालको 'मसान' को प्रकाशनका साथ नेपाली नाटकका क्षेत्रमा यथार्थवादी नाटचधाराको प्रवेश हुन्छ र अर्को युगान्तर आउँछ। समले सेक्सपियरको नाटचशैलीबाट प्रभावित भई नाटचविधान गरेकामा रिमालले इब्सेनबाट प्रभावित भई यथार्थवादी नाटच-विधान गरेको देखिन्छ। रिमालदेखि समस्यानाटकको आरम्भ हुन्छ र समस्यामूलक नाटचलेखनलाई विजय मल्ल र गोविन्दबहादुर गोठालेले अगाडि बढाएका छन्। समपछिका नेपालीका महान् नाटककार विजय मल्ल हुन्। उनले यथार्थलाई पनि अतिक्रमण गर्दै अधियथार्थवादी, मनोविश्लेषणवादी प्रकृतवादी, प्रतीकवादी र अभिव्यञ्जनावादी नाटचप्रयोग गरेका छन्। उनका परम्परामा मोड ल्याई विसङ्गतिवादी नाटचधाराको बौद्धिक नाटक लेखे अग्रणी प्रतिभाका रूपमा ध्रुवचन्द्र गौतम र मोहनराज शर्मा देखिन्छन्। यस चरणका उल्लेखनीय नाटककार वासु शशी र मनबहादुर मुखिया पनि हुन्। वर्तमान समयमा उदीयमान युवा नाटककारका रूपमा अशोष मल्ल अग्रणी छन् र शिव अधिकारी, सरूभक्त आदि उल्लेखनीय छन्।

नेपाली नाटचकला र त्यसमा आएका मोडहरू

नेपाली नाटचकला आरम्भदेखि लिएर वर्तमान समयसम्मका यात्रम

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भरतमुनिको संस्कृत नाट्यपरम्परा, पारसी रङ्गमञ्चको उर्दू हिन्दी नाट्य-परम्परा र पाश्चात्य नाट्यपरम्परा (सेक्सपियरेली, इब्सेनेली वा यथार्थवादी, अभिव्यञ्जनावादी, ब्रेख्तेली, विसङ्गतिवादी) बाट अनुप्राणित भई अगाडि बढेको देखिन्छ ।

नेपालीका संस्कृतबाट अनूदित वा रूपान्तरित नाटकहरू भरतमुनिकै नाट्यपरम्परामा रचित छन् । यस्ता नाटकहरू नान्दीपाठ आदिले संयुक्त प्रस्तावनाबाट थालिई नायक नायिकाको भेट वा मेल गराएर सयोगान्त भई भरतवाक्यका साथ टुङ्गिएका छन् । यी नाटक अङ्कहरूमा विभाजित छन्, यी गद्यमय छन् तापनि यिनमा बीच बीचमा सुन्दर पद्यहरू छन् । यिनमा प्रत्यक्ष संवादका साथै स्वगतकथन, नेपथ्योक्ति र आकाशवाणी हुन्छन् । यिनमा नाटकोचित सबै तत्त्वहरू भए पनि कथानक, नायक र रसलाई प्रमुखता प्राप्त छ । यिनमा प्राय: सूत्रधार र विदूषक हुन्छन् । संस्कृत नाट्यपरम्पराको प्रभाव अनूदित नाटकहरूमा मात्र नभएर आधुनिक युगमा आएर लेखिएको लेखनाथको 'लक्ष्मीपूजा' नामक मौलिक नाटकमा पनि देख्न पाइन्छ । समले पनि आफ्ना कतिपय अप्रकाशित नाटक (प्राणदान, अमलेख) हरूमा पनि संस्कृत नाट्यशैलीको अनुसरण गरेको देखिन्छ ।

बम्बईमा पारसीहरूले व्यावसायिक लाभ कमाउने उद्देश्यले निर्माण गरेको रङ्गमञ्च नै पारसी रङ्गमञ्च (पारसी थिएटर) हो । यस परम्पराका हिन्दी-उर्दू भाषाका अथवा तिनबाट नेपालीमा अनूदित भएका अथवा तिनकै अनुकरणमा नेपालीमा स्वतन्त्र रूपले तयार गरिएका नाटकहरू ज्यादै औपचारिक र कृत्रिम देखिन्छन् यिनमा गति र नृत्यलाई प्रमुखता प्राप्त छ । यिनमा गद्य र र पद्य दुवैको प्रयोग भएको छ तर पात्रहरूले गद्यलाई पनि पद्य वा गीतलाई झैं लयात्मक पारेर बोल्ने गर्थे । त्यसैले यिनमा प्रयोग हुने भाषा आलङ्कारिक र कृत्रिम छ । यिनमा संस्कृत नाट्यपरम्पराका नाटकमा पाइने सहज भाषिक सौन्दर्य र स्वाभाविकता देखिंदैन । यिनमा आन्तरिक नभएर बाहिरी द्वन्द्व हुन्छ । यी नाटकहरूमा प्रेम, वीरता र भक्तिका बिषय प्रस्तुत हुन्थे । यी नाटकहरूमा उच्च वर्गका नायक नायिका हुन्थे र यिनको नेपाली जीवनसित कुनै सम्बन्ध थिएन । यिनमा अभिनय गर्ने पात्र-पात्राहरूको पोसाक पूर्ण रूपमा औपचारिक र भड्किलो हुन्थ्यो । जसरी यी नाटकहरूको भाषा आडम्बरपूर्ण थियो, उसै गरी यिनको अभिनय पनि आडम्बरपूर्ण र अस्वाभाविक रूपबाट गरिन्थ्यो । यी नाटकहरूमा जबर्जस्तीसँग मानिसका भावनालाई उचाल्ने प्रयास

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

गरिन्थ्यो । यिनको उद्देश्य मनोरञ्जन र आदर्श शिक्षण थियो । यिनमा अतिरञ्जना थियो र यी अतिरञ्जना नाटक (मेलोड्रामा) थिए । अतिरञ्जना-मूलक कल्पनामा आधारित भावुक प्रेम, वीरता र भक्तिको प्रदर्शन यिनको खास लक्ष्य थियो ।

माध्यमिक कालीन नेपाली नाटचकला मूलतः पारसी नाटचकलाको प्रभावमा थियो र यसले पनि संस्कृतको संयोगान्त नाटचपरम्परालाई नै काखी च्यापेको थियो । यस परम्परामा 'अटलबहादुर' का माध्यमबाट पाश्चात्य परम्पराको सेक्सपियरेली शैलीको दुःखान्त नाटचकलाको प्रवेश गराएर सर्वप्रथम पहलमानसिंह स्वारले बलियो प्रहार गरेका हुन् । सेक्सपियरको 'ह्यामलेट' कै अनुकरणमा भए पनि सर्वप्रथम नाटकमा नेपालको तत्कालीन राष्ट्रिय परिस्थितिलाई प्रतिबिम्बित पारेर अनि यसपछि 'विष्णुमाया नाटिका' द्वारा समाजको चित्र उतारी सामाजिक सुधारको सन्देश दिएर आधुनिक दृष्टिको परिचय दिएका भए पनि स्वारले माध्यमिककालीन नाटचकलामा मोड ल्याउन भने सकेनन् । उनको नाटचकला परम्परावादी नै छ । उनको दुःखान्त र सुखान्त दुवैमा पूर्वीय वा पारसी एवं संस्कृत नाटचकलाकै प्रयोग भएको देखिन्छ ।

नेपालीको पारम्परिक नाटचशैली वा नाटचकलामा 'मुटुको व्यथा' (सं. १९८६) को प्रकाशनका साथ युगान्तर उपस्थित हुन्छ र यसमा क्रान्तिकारी परिवर्त्तन आउँछ । सम विशेष गरी सेक्सपियरको नाटचशैलीबाट प्रेरित प्रभावित देखिन्छन् । उनले सेक्सपियरकै नाटकहरू देखेर आफ्ना नाटकहरूलाई अङ्क र दृश्यहरूमा बाँडेका छन् अनि उनकै अन्त्यानुप्रासहीन छन्द शैली (ब्याङ्क भर्स स्टाइल) लाई पछ्याएर अन्त्यानुप्रासहीन अनुष्टुप् छन्दमा केही नाटक लेखेका छन् । उनका पद्यप्रधान नाटकहरूमा सेक्सपियरकै नाटकहरूमा झैं गद्यको पनि प्रयोग भएको छ । समका नाटकहरूमा सेक्सपियरकै नाटकहरूमा झैं चरित्राङ्कन र कार्यव्यापार दुवैलाई समान महत्त्व प्राप्त छ र तिनमा आन्तरिक र बाहिरी दुवै किसिमको द्वन्द्व प्रस्तुत छ ।

समका प्रकाशित नाटकहरूमा 'स्वास्नीमान्छे' र अप्रकाशित नाटकहरूमा 'प्राणदान' मा बाहेक अन्यत्र विदूषक देखिदैन । संस्कृत भाषाका नाटक र सेक्सपियरका नाटकहरूमा पनि सर्वत्र विदूषक छैनन् । समले सामान्यतया एक वा अनेक पात्रहरूलाई नै ठटचौलो वा उपहास्य बनाएर हँसाउने काम गरेका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

छन् । समका अप्रकाशित 'प्राणदान' र 'अमलेख' तथा प्रकाशित 'मुटुको व्यथा' र 'अमरसिंह' मा सूत्रधार छन् । उनले आफ्ना नाटकहरूमा स्वगत कथनको प्रयोग गरेका छन् । उनले नाटकहरूमा प्रयोग गरेको भाषा प्रायः साहित्यिक छ । पद्यात्मक संवादमा बाहेक गद्यात्मक संवादमा उनले अपेक्षाकृत रूपमा सरल भाषाको प्रयोग गरेका छन् तर त्यो पनि स्तरीय साहित्यिक भाषाका रूपमा छ । उनले गद्यात्मक संवादमा पात्रहरूको स्तरअनुसार चल्तीको कर्रो तर रसिलो स्तरीय कथ्य भाषाको प्रयोग नगरेका होइनन् तर उनी समष्टिगत रूपमा पात्रहरूको सामाजिक र बौद्धिक स्तरलाई सुहाउने किसिमको संवाद योजनामा सावधान छैनन् । उनका नाटकहरूमा प्रयुक्त कतिपय संवाद लामा-लामा भाषणजस्ता छन् र पटचारिला लाग्छन् । कुनै न कुनै प्रसङ्ग उठाएर कुनै न कुनै किसिमको गहिरो ज्ञान दिन खोज्ने प्रवृत्तिले गर्दा उनका नाटकहरूमा कथ्य वा वर्णनीय पक्ष बढी हुन जान्छ । उनका नाटकहरूमा पात्रहरूको ठूलो भीड हुन्छ । उनले पनि सेक्सपियरले झैं स्थान, समय र कार्यको आन्वीति मानेका छैनन् र स्वच्छन्दतावादी प्रवृति देखाएका छन् तर भाषाशैली र आदर्शात्मक विचारका सन्दर्भले गर्दा उनी परिष्कारवादी हुन् । समले आफ्ना नाटकहरूमा बढी रूपमा उच्चवर्ग र मध्यमवर्गका सामाजिक जीवनको चित्रण गरेका छन् र उनका अधिकांश नायक–नायिका उच्च वा मध्य वर्गका छन् तर उनले कतिपय नाटकहरूमा निम्न वर्गको जीवनलाई पनि प्रस्तुत गरेका छन् र निम्नवर्गीय चरित्रलाई नायक-नायिका बनाएका छन् । जस्तै: 'प्राणदान', 'अमलेख', 'तलमाथि' । 'प्रेमपिण्ड' मा निम्नवर्गीय नकुल र सविता नायक–नायिकाका रूपमा चित्रित छन् । समका चरित्रहरूमा एकथरी आदर्शवादी र अर्काथरी आदर्शहीन छन् । जस्तै: भवदेव-मुकुन्द, मनोहरबहादुर-इन्द्रवीर, प्रह्लाद-हिरण्यकशिपु, प्रभा-माया, माधव-शनक, कपिला-भारती आदि । यस सन्दर्भमा उनी सेक्सपियर झैं तटस्थ स्रष्टा देखिँदैनन् । दुई विपरीत वृत्तिका चरित्रहरूलाई प्रस्तुत गरी एउटालाई ग्राह्य र अर्कालाई त्याज्य देखाउने आदर्शवादी परम्पराको बलियो प्रभावबाट यस्तो भएको बुझिन्छ । नायक वा नायिकालाई नै खल शक्तिका रूपमा चित्रित गर्ने सेक्सपियरको प्रयोगलाई भने समले पचछ्याएका छन् । उनका मुकुन्द, इन्द्रवीर, शनक, पम्फा यस्तै चरित्र हुन् । समले समाजमा जमेर बसेको अन्धविश्वास, बहुविवाह आदि कुरीति र वेश्याप्रथा, जूवा, मदिरापान आदि दुर्व्यसनको दोष र दुष्परिणाम देखाई समाजलाई सुधारको प्रेरणा दिएका छन् र उनले आफ्ना

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नाटकहरूका माध्यमबाट देशप्रेम, जातिप्रेम, संस्कृतिप्रेम, मानवप्रेमको पाठ पढाउनाका साथै कर्त्तव्यको आदर्श बाटो देखाएका छन् अनि सफल पारिवारिक जीवनको लागि आवश्यक शिक्षा दिएका छन् ।

समले सेक्सपियरली शैलीका अतिरिक्त अन्य नाटचशैलीहरूको पनि प्रयोग गरेको देखिन्छ । उनले 'तलमाथि' मा यथार्थवादी प्रगतिवादी नाटचशैली र 'अमित वासना' मा यथार्थवादी-प्रकृतवादी नाटचशैलीको प्रयोग गर्न खोजेका छन् भने 'प्रेमपिण्ड' मा ब्रेखतको महाकाव्यात्मक नाटचशैली र 'स्वास्नीमान्छे' मा अभिव्यञ्जनावादी नाटचशैलीको प्रयोग गर्न खोजेका छन् । वास्तवमा समले पूर्वीय वा आफ्नो परम्परावादी नाटचशैलीदेखि लिएर पश्चिमको सेक्सपियरेली र त्यसपछिका विभिन्न प्रयोगवादी नाटचशैलीका तत्त्वहरू लिएर आफ्नै स्वतन्त्र नाटचशैली विकसित गरेको देखिन्छ ।

समका कविता नाटक र कयौं गद्यात्मक नाटक यथार्थवादी रङ्गमञ्चका लागि उपयुक्त देखिदैनन् । पात्रहरूले कवितामा कुरा गर्नु, स्वगत कथन गर्नु र आदर्शवादी जीवन दृष्टिको प्रस्तुतीकरण गर्नु यथार्थवादी नाटचशैलीका हिसाबले नसुहाउने कुरा हुन् । संवादमा अस्वाभाविकता, मूल विषयका लागि आवश्यक नहुने घटना वा दृश्यको आयोजन, घटनाबहुलता, चरित्रबहुलता' लामा-लामा वर्णन र विवरण समका नाटकीय दोष हुन् । वास्तवमा समका नाटकहरूका लागि आफ्नै किसिमको मञ्च र अभिनयकर्त्ताहरूको आवश्यकता पर्दछ । नाटककार रङ्गमञ्चको अधीनमा रहँदैन, रङ्गमञ्च नाटकअनुसार बनाइनुपर्छ भन्ने उनको मान्यताबाट उनका नाटकहरू प्रचलित रहेका सामान्य रङ्गमञ्चका लागि नभएर उनको आफ्नै स्वतन्त्र रङ्गमञ्चका लागि लेखिएका हुन् भन्ने बुझिन्छ । उनका नाटकहरू अभिनय वा मञ्चनका लागि कठिन भए पनि जति मञ्चित भएका छन् ती सफल र प्रभावकारी भने भएका छन् ।

समका नाटचकलामा त्रुटि भए पनि ती साहित्यिक दृष्टिले मूल्यवान् छन् र मञ्चनका दृष्टिले प्रभावकारी छन् । नेपाली नाटचकलालाई माध्यमिक कालीन नाटचपरम्पराबाट मुक्ति दिलाई आधुनिकताको व्यापक र विस्तृत प्रयोग भूमिमा ल्याउने अनि नाटकलाई रङ्गमञ्च र नेपाली जीवनसित घनिष्ठ रूपमा गाँस्ने श्रेय उनलाई नै प्राप्त छ । उनले नाटकलाई गीत र नृत्यको कब्जाबाट मुक्त पार्दै अभिनयप्रधान तुल्याएको र त्यसको भाषालाई आधुनिक रूप दिएको देखिन्छ । उनले अनेकौं पूर्णाङ्की र एकाङ्की लेखेर सङ्ख्यात्मक र गुणात्मक दुवै रूपमा नेपाली नाटकको विपन्न क्षेत्रलाई सम्पन्नता प्रदान गरेका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

छन् । वास्तवमा उनले नेपाली नाट्यकलालाई विकसित पार्नाका साथै चरमोत्कर्ष पनि प्रदान गरेका छन् । उनी नेपालीका सर्वोच्च नाटककार हुन् । उनले आफ्ना नाट्यकृतिहरूमा समकालीन जीवनको चित्रण गर्नाका साथै नेपालको ऐतिहासिक गौरव र सांस्कृतिक वैभवको प्रत्यङ्कन गरेका छन् । उनका नाटकहरूमा दर्शनको गम्भीरता, बुद्धिको परिपक्वता, तर्कको प्रौढता र भावनाको सूक्ष्मता छ । उनका नाटक द्वन्द्वात्मकता, कौतूहल र रोचकताले भरिएका छन् भने ती उखान र टुक्काले सजिएको सशक्त र ज्यूँदो भाषा एवं मनोहर र मार्मिक उक्ति र सूक्तिहरूले सजिएका छन् ।

समपछि भीमनिधि तिवारीले नेपाली नाट्य साहित्यका अभिवृद्धिमा उल्लेखनीय योगदान गरेको देखिन्छ तर उनको नाट्यकला उन्नत नभएकाले उनले गुणात्मक रूपमा नभएर सङ्ख्यात्मक रूपमा नै नाटकको विकास गरेका छन् । उनका नाटक अभिनयात्मक दृष्टिले सरल छन् । उनको भाषाशैली सरल छ, उनले बोलचालको स्तरीय र परिमार्जित भाषामा संवादको रचना गरेका छन् । संवादका प्रस्तुतिमा उनले स्वाभाविकताको निर्वाह गरेका छन् । उनले उच्च र मध्यम वर्गको सहरिया जीवनको चित्रणमा सीमित रहेको नाटकका क्षेत्रमा किसानको जीवनलाई चित्रित गर्ने नयाँ काम गरेर यसमा नव आयाम ल्याएका छन् । उनी सुधारवादी नाटककार हुन् र उनले समाजमा घटित हुने सामान्य घटनालाई लिएर नाटक लेखी आदर्श जीवनको पाठ पढाउन खोजेका छन् । उनले समाजका दलित र शोषित वर्गप्रति विशेष सहानुभूति देखाएका छन् । उनका नाटकहरूको संरचना कमजोर छ, त्यसमा गहन द्वन्द्वात्मकता, नाटकीय उतार-चढाव र गतिमयता छैन, उनका नाटक कुनै जटिलताको सृष्टि नगरी सरल रेखामा अघि बढ्छन् र तिनको अन्तिम परिणाम प्रभावकारी हुँदैन । उनका नाटकहरूमा न दर्शनको गहनता छ, न भावनाको सूक्ष्मता छ, न विचारको प्रौढता छ । तिनमा बौद्धिकता र भावनात्मकता दुवै पक्ष कमजोर छन् ।

गोपालप्रसाद रिमालबाट समस्या नाटकको प्रवर्त्तन भएपछि नेपाली नाट्यकलामा ठूलो मोड आएको देखिन्छ । यस वर्गका नाटक यथार्थवादी नाट्यशैलीमा लेखिएका छन् । इब्सेनको नाट्यशैलीबाट प्रेरित–प्रभावित हुँदै आरम्भ भएको आधुनिक नेपाली नाट्यशैलीमा आजसम्मको विकासक्रममा स्ट्रिन्डवर्गको अभिव्यञ्जनावाद, जोला हेब्बेल र हप्टम्यान आदिको प्रकृतवाद, चेखोवको विसङ्गतिबोधमूलक यथार्थवाद, मेटरलिङ्कको प्रतीकवाद, सार्त्रको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अस्तित्ववाद, कामु, बेकेट, इयानेस्को एडामोवको विसङ्गतिवाद एवं फ्राइड आदिको मनोविश्लेषणवाद र मार्क्सवादको समेत प्रभाव परेको देखिन्छ । यस चरणका नाटकहरूले कार्यव्यापारलाई भन्दा मनोव्यापारलाई बढी महत्त्व दिएका छन् । ती क्रमशः सामाजिक चित्रणका सन्दर्भबाट व्यक्तिका मनोविश्लेषणतिर अनि भावनात्मकताबाट बौद्धिकतातिर झुक्तै गएका छन् । कार्यव्यापारको अल्पता र चरित्रहरूको अल्पसङ्ख्याले गर्दा नाटकको आकारप्रकार छोटो र छरितो भएको छ । यी नाटकहरूमा दैनिक जीवनका सामान्य वा असामान्य घटना अनि जन जीवनमा प्रयुक्त साधारण गद्यको प्रयोग भएको छ । नाटक पूर्णतया गद्यात्मक भएका छन् र नृत्य र गीतबाट पूर्णतः मुक्त भएका छन् । गीत र नृत्यलाई महत्त्व दिने नाटयकृतिका रूपमा छुट्टै गीति नाटक विकसित भएका छन् । यस चरणमा कतिपय दुःखान्त लेखिएका छन् तर वर्त्तमान समयका नेपाली नाटक सुख-दुःखमिश्रित छन् । यिनमा संवाद, विचार र पोसाक सबै पक्षहरूमा स्वाभाविकता देखाउने सचेतता पाइन्छ । यिनमा प्रायः छोटो समयमा घटित हुने घटना प्रस्तुत छन् र घटनास्थलको एकत्वमा जोड दिइएको छ । आजका नाटक आदर्शका मोहबाट मुक्त छन् र यिनको मुद्रा व्यङ्ग्यात्मक छ । समाज र व्यक्तिका जीवनमा देखिने विकृति र विसङ्गति औंल्याई जीवनलाई हेर्ने एक नयाँ दृष्टि दिनु आजका नाटकहरूको उद्देश्य हो । आजको युग लघु नाटकको युग हो र समय र साधनको अपेक्षाले गर्दा आज पूर्णाङ्कीभन्दा एकाङ्की नै बढी लेखिएका छन्, लेखिँदै छन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

रूपक, नाटक, नाट्य एवं अन्य भेदहरू

आधुनिक कालमा अभिनेय काव्यको रूपमा नाटककै चर्चा विभिन्न रूपमा हुने गरेको छ । संस्कृत साहित्यमा नाटक रूपकको एक भेद मात्र हो, तर, त्यसैको प्रतिष्ठा र प्रचार त्यसमा पनि विशेष रूपमा भएको छ ।

रूपकको व्युत्पत्ति–'रूप्' धातुमा 'ण्वुल्' प्रत्यय लागेर त्यसको स्थानमा 'अक्' आदेश हुँदा 'रूपक' शब्द सिद्ध हुन्छ । दृश्य-काव्यको रूपमा 'रूपक' शब्दको प्रयोग प्राचीनकालदेखि लिएर पछिसम्म पनि हुँदै आएको देखिन्छ । भरतमुनिको नाट्यशास्त्रमा दश रूपकको प्रयोग भएको छ । 'दश रूपक' नामक ग्रन्थका कर्ता धनञ्जयले पनि रूपकको प्रयोग गरेका छन् र पश्चात्कालीन आचार्य विश्वनाथले पनि । विश्वनाथले 'साहित्यदर्पण' नामक ग्रन्थमा रूपकको अभिप्राय प्रकट गर्दै लेखेका छन्– 'तद्रूपारोपात्तु रूपकम्' अर्थात् दृश्यकाव्यमा अभिनेता-अभिनेत्रीमा रामादि र सीतादि नायक-नायिकाका रूपको आरोप गरिने हुनाले यसलाई रूपक भन्दछन् । जसरी मुख आदिमा कमल, चन्द्र आदिको आरोप 'रूपक' कहिन्छ, त्यसै गरी नटादिमा रामादिको आरोप 'रूपक' कहिन्छ ।

रूपकको स्थानमा 'नाट्य' को प्रयोग पनि भएको पाइन्छ । यो शब्द 'नट्' धातुमा 'ण्यत्' प्रत्यय लागेर बनेको हो । भरतमुनिको शब्दमा–'सम्पूर्ण भावहरूको अनुकथन नै नाट्य हो ।' दश रूपककार धनञ्जयको विचारमा- 'नायक-नायिकाको अवस्था, आन्तरिक भाव एवं बाह्य चेष्टाको अनुकरण नै नाट्य हो ।'

रूपक अभिनेय काव्य हो । श्रव्यकाव्य वर्णनधर्मी हुन्छ । त्यसको विषय कान मात्र हो । श्रवणको वा स्वाध्यायको भरमा नै त्यसको आस्वादन गर्नुपर्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हुनत पाठ गर्दा अक्षरको रूपमा यो दृश्य पनि हुन्छ । किनभने नेत्रको सहायताले नै त्यसको पाठ सम्भव हुन्छ । तर उसको यो दृश्यत्व अक्षर-पाठसम्ममा नै सीमित छ । पाठक र श्रोता दुवै थरीले श्रव्य-काव्यलाई आफ्नो कल्पना दौडाएर हृदयंगम गर्नुपर्छ । नायक-नायिकाको चेष्टा र समस्त कार्यव्यापार मानस-चक्षुले नै अनुभव गर्नुपर्छ । परन्तु जो वर्णनीय एवं करणीय छ, त्यसलाई अभिनयको माध्यमले आंखाको अगाडि प्रत्यक्ष रूपमा प्रस्तुत गरिदिने हुँदा रूपक वा नाट्यलाई नै वास्तविक अर्थमा दृश्य-काव्य भन्न सकिन्छ र भनिन्छ पनि । सुनेर मात्र आनन्द आउँदैन, हेर्नु नै पर्छ, यद्यपि यसमा सुन्नुपर्ने कुरा नै धेरै हुन्छ । त्यसैले यसमा श्रव्य गुण पनि छ ।

अभिनय–अवस्थाको काटीकुटी उस्तै गरी दुरुस्त पारेर प्रदर्शन गर्ने यो अभिनय चार प्रकारको मानिएको छ– (१) आङ्गिक, (२) वाचिक, (३) आहार्य र (४) सात्त्विक ।

(१) आङ्गिकमा हात, गोडा, शिर, छाती, कटी, नेत्र, आँखीभूई, नाक, अधर आदिका विभिन्न मुद्रा र चेष्टा प्रदर्शित गरिन्छ ।

(२) वाचिकमा सम्भाषण वा पारस्परिक वार्तालापको अभिनय हुन्छ ।

(३) आहार्यमा पोशाक, अलंकार आदिको अनुकरण प्रस्तुत रहन्छ ।

(४) सात्त्विकमा खेद, हर्ष, उत्साह, ग्लानि, अश्रुपात, रुदन, हास्य, विनय, दम्भ, पसिना, धीरता, चञ्चलता, साहस, भय, क्रोध, घृणा आदि भावको अभिनय हुन्छ ।

रूपकका भेद

रूपकको रूपक र उपरूपक गरी प्रथमतः दुई भेद गरिएको छ :–

(१) रूपकलाई–नाटक, प्रकरण, भाण व्यायोग, समवकार, डिम, ईहामृग, अङ्क, वीथी र प्रहसन–गरी दश भागमा विभाजित गरिएको छ ।

(२) उपरूपकलाई–नाटिका, त्रोटक, गोष्ठी, सट्टक, नाट्यरासक, प्रस्थानक, उल्लाप्य काव्य, प्रेङ्खण, रासक, संलापक, श्रीगदित, शिल्पक, विलासिका, दुर्मल्लिका, प्रकरणिका, हल्लीश, भाणिका–गरी अठार भागमा विभाजित गरिएको छ ।

साहित्यदर्पणमा नाटकको लक्षण निम्नलिखित प्रकारले दिइएको छ–

नाटक प्रख्यात (ऐतिहासिक वा पौराणिक) विषयवस्तुमाथि आधारित हुन्छ । यसमा पाँच सन्धिहरू हुन्छन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यसमा अनेकौं प्रकारका विलास, सम्पन्नता र ऐश्वर्यको प्रदर्शन हुन्छ ।

सुख-दुःखात्मक अनुभूतिले यो पूर्ण हुन्छ र यसमा विभिन्न रसहरू अभिव्यक्त हुन्छन् ।

यसमा पाँचदेखि लिएर दशसम्म अङ्कहरू हुन्छन् ।[१]

प्रख्यात उत्तम कुलका प्रतापी धीरोदात्त गुणले युक्त राजर्षि, दिव्य (देवता) वा दिव्यादिव्य (नररूपधारी देवता) महिमाशाली पुरुष यसका नायक हुन्छन् ।

श्रृंगार अथवा वीर यी दुवैमध्ये कुनै एक प्रधान रसको रूपमा रहन्छ र अन्य उपयोगी रसहरू यत्र-तत्र अभिव्यक्त हुन्छन् र निर्वहण सन्धिमा अद्भुत रसको योजना हुनुपर्छ ।

चार वा पाँच मुख्य पात्रहरू हुन्छन्, जो कार्यव्यापारमा संलग्न रहन्छन् । गाईको पुच्छरको अग्रभाग झैं कथानकको गुम्फन हुन्छ । अर्थात् कि त अङ्कहरू सानोबाट ठूलो हुँदैगएको हुनुपर्छ कि त केही कार्य मुखसन्धिमा र र केही कार्य प्रतिमुख-सन्धिमा समाप्त भएको हुनुपर्छ ।[२]

नाटक अङ्कहरूमा विभाजित हुन्छ । साहित्यदर्पणकारले अङ्कमा के, कसो हुनुपर्छ, त्यसको विचार पनि प्रकट गरेका छन् ।

तदनुसार अङ्कमा रस र भावको अभिव्यक्ति हुन्छ र नायकको चरित्र प्रत्यक्ष रहन्छ । शब्दार्थ सरल तथा स्पष्ट हुनुपर्छ । गद्य र पद्यको सन्तुलित प्रयोग हुनुपर्छ । धेरै कार्यहरूको प्रदर्शन हुँदैन । अनेक दिनमा टुंगिने होइन,

---

१. नाटकं ख्यातवृत्तं स्यात् पञ्चसन्धिसमन्वितम् ।
विलासद्धर्यादिगुणमत् युक्तं नानाविभूतिभिः ।।
सुख-दुःखसमुद्भूति नानारसनिरन्तरम् ।
पञ्चादिकादशपरास्तत्राङ्काः परिकीर्त्तिताः ।।

२. प्रख्यातवंशो राजर्षिर्धीरोदात्तः प्रतापवान् ।
दिव्योऽथ दिव्यादिव्यो वा गुणावान्नायको मतः ।।
एक एव भवेदंगी श्रृङ्गारो वीर एव वा ।
अङ्गमन्ये रसाः सर्वे कार्यो निर्वहणेऽद्भुतः ।।
चत्वारः पञ्च वा मुख्याः कार्यव्यापृतपूरुषाः ।
गोपुच्छाग्रसमाग्रं तु बन्धनं तस्य कीर्त्तितम् ।।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

लघु-कथांश प्रस्तुत गरिन्छ । नायक निरन्तर उपस्थित रहन्छ । तीन-चार पात्रहरू सहायक रूपमा रहन्छन् । आवश्यक कार्य निर्विरोध रूपमा सम्पन्न गराइन्छ । टाढाबाट डाक्नु वर्जित छ । युद्ध, राज्य-देशादि विप्लव वा विद्रोह, हत्या, शाप, मृत्यु, कामक्रीडा, दन्तच्छेदन, अधरपान, स्नान, शयन, भोजन, विवाह इत्यादि रोमाञ्चकारी, शोकदायी, लज्जा एवं घृणाजनक कार्य वा नीरस कार्यव्यापारको प्रदर्शन गर्नुहुँदैन । रानी, (नायिका) परिवार, अमात्य, व्यापारी आदिको चरित्र पनि प्रत्यक्ष हुनुपर्छ । अङ्कको समाप्तिमा सबै पात्र-पात्राहरू रङ्गमञ्चबाट निस्कनुपर्छ ।

सात्यिदर्पणको आधारमा 'प्रकरण' आदिको संक्षिप्त परिचय

१. **प्रकरण**–यसको विषयवस्तु कविकल्पित हुन्छ । यसमा सामाजिक विषय चित्रित हुन्छ । शृङ्गार रस अङ्गी (प्रधान) हुन्छ । ब्राह्मण, मन्त्री वा व्यापारी यसको नायक हुन्छ । नायक धीर प्रशान्त गुणले युक्त हुन्छ । यसमा नायिका कुलीन युवती वा वेश्यालाई बनाइएको हुन्छ र कुनैमा दुवै प्रकारका नायिकाहरू हुन्छन् । धूर्त, जुवाडी आदि सहपात्र हुन्छन् ।

२. **भाण**–यसमा कुनै धूर्त व्यक्तिको चरित्रको अभिनय हुन्छ । एउटै अङ्क हुन्छ । एउटै निपुण पण्डित 'विट' को चरित्र हुन्छ । उसले रङ्गमञ्चमा आफूले अनुभव गरेको वा अरूले अनुभव गरेको विषयलाई अनुपस्थित व्यक्तिकासाथ सम्बोधन, उत्तर-प्रत्युत्तर गरेर एक्लै व्यक्त गर्छ । कथानक कल्पित हुन्छ । यसमा गीत, सङ्गीत र नृत्यको समावेश रहन्छ ।

३. **व्यायोग**–यसको कथानक ऐतिहासिक वा पौराणिक हुन्छ । यसमा नारीपात्रको संख्या अत्यल्प हुन्छ र पुरुषपात्र धेरै हुन्छन् । यसमा अङ्क एउटै हुन्छ । स्त्रीसम्बन्धी कारण छाडी अन्य कारणले युद्ध भएको देखाइन्छ । कैशिकी वृत्ति हुँदैन । नायक प्रख्यात राजर्षि, देवता वा धीरोद्धत हुन्छ । हास्य, शृङ्गार र शान्तलाई यसमा प्रधान रस बनाइँदैन, यिनलाई छाडी अन्य कुनै रस प्रमुख रहन्छ ।

४. **समवकार**–यसमा देव-दानवयुद्धको कथानक प्रस्तुत रहन्छ । तीन अङ्क हुन्छन् । प्रख्यात देव र दानवहरू नायक हुन्छन् । तिनको संख्या बाह्र हुन्छ । प्रत्येक नायकले बेग्लाबेग्लै फलप्राप्ति गर्दछन् । वीर रस मुख्य हुन्छ । अन्य समस्त रसहरू हुन्छन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

६ नाटक – १ अङ्क
४ नाटक – डिम. १,२,४,

५. **डिम**–माया, इन्द्रजाल, संग्राम, क्रोध आदि चेष्टाहरूले भरिएको सूर्य-चन्द्र-ग्रहणको दृश्यले परिपूर्ण भएको यसको कथानक ऐतिहासिक हुन्छ । प्रधान रस रौद्र हुन्छ । शान्त, हास्य र शृङ्गार छाडी अन्य रसहरू यथास्थान व्यक्त हुन्छन् । चार अङ्कहरू हुन्छन् । देव, गन्धर्व, भूत, प्रेत, पिशाचादिको अभिनय हुन्छ ।

६. **ईहामृग**–यसको विषयवस्तु प्रख्यात र काल्पनिक कथानकको सम्मिश्रण हुन्छ । अङ्कहरू चार हुन्छन् । देवता र मानव नायक र प्रतिनायक हुन्छन् । यी प्रख्यात हुन्छन् र धीरोद्धत स्वभावका हुन्छन् र अप्सरादिको अपहरण आदि गर्दछन् । प्रेमरसको आभास पनि देखाइन्छ । पताका नायक देवता वा मनुष्य जो भए पनि दस जना हुन्छन् र यिनको स्वभाव पनि उद्धत हुन्छ । क्रोध उत्पन्न गराई युद्धको स्थिति ल्याइन्छ र तत्काल कुनै कौशलले युद्ध रोकेको देखाइन्छ । हत्यायोग्य प्रतिनायक भए पनि तिनको हत्या भएको देखाइँदैन । कसैको विचारमा चाहिं यसमा एउटा मात्र अङ्क हुन्छ, देवता नै नायक हुन्छन् । कोही छ, नायकको विधान मान्दछन् र अप्सरा आदिको कारणले युद्ध हुन्छ भन्छन् ।

७. **अङ्क**–यसमा एक अङ्क हुन्छ । सर्वसाधारण नायक हुन्छन् । धेरै स्त्रीपात्र हुन्छन् । करुण रस स्थायी हुन्छ । विषयवस्तु ऐतिहासिक वा पौराणिक हुन्छ तर आफ्नो कल्पनाको समावेश गरी नाटककारले त्यसलाई विस्तृत पार्न सक्छ । युद्धको वर्णन गरिन्छ, अभिनय होइन । विलाप ज्यादा हुन्छ ।

८. **वीथी**–यसमा एक अङ्क हुन्छ । उत्तम, मध्यम वा अधम कुनै प्रकृतिको एउटा मात्र नायक हुन्छ । आकाशवाणीको माध्यमले उत्तर-प्रत्युत्तर गराइन्छ । शृङ्गार रस प्रमुख हुन्छ ।

९. **प्रहसन**–यो कविकल्पित हुन्छ । यसमा निन्दनीय र उपहास्य चरित्र प्रस्तुत गरिन्छ । प्रधान रस हास्य हुन्छ । कुनैमा एक अङ्क, कुनैमा दुई अङ्क र कुनैमा यसभन्दा बढी अङ्कहरू पनि हुन्छन् ।

उपरूपक

१. **नाटिका**–यसको कथानक कविकल्पित हुन्छ । स्त्रीपात्रहरूको बहुलता हुन्छ । चार अङ्क हुन्छन् । लोकप्रसिद्ध व्यक्ति नायक हुन्छ । ऊ राजा नै हुन्छ र धीरललित गुणले युक्त हुन्छ । अन्तःपुरको वातावरण रहन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

संगीतको प्रधानता हुन्छ। नयाँ प्रेममा परेकी राजकुमारी नायिका हुन्छिन्। नायक जेठी राजकुलोत्पन्न पट्टरानीसित डरले सशंक हुँदै नयाँ प्रेमिकासित प्रेम गर्न खोज्छन्। पट्टरानी पद-पदमा मान खोज्ने हुन्छिन्, तर उनैको प्रयासबाट नायक-नायिकाको मिलन हुन्छ। कैशिकी वृत्ति हुन्छ।

२. त्रोटक–देव-मानवको प्रेमकथामा निबद्ध हुन्छ। यसमा सात, आठ, नौ वा पाच अङ्क हुन्छन्। प्रत्येक अङ्कमा विदूषकको उपस्थिति रहन्छ। शृङ्गार रसको प्रधानता हुन्छ।

३. गोष्ठी–यसमा सर्वसाधारण प्रकारका नौ वा दस पुरुषपात्र हुन्छन्। पाँच-छ स्त्रीपात्र हुन्छन्। एक अङ्क हुन्छ। शृङ्गार रसको प्रधानता हुन्छ।

४. सट्टक–यो प्राकृत भाषामा लेखिएको हुन्छ। यसमा अद्‌भुत रसको प्रधानता हुन्छ। अङ्कलाई जवनिका भनिन्छ। अरू कुरा नाटिकामा जस्तै हुन्छ।

५. नाट्यरासक–यसमा अङ्क एउटै हुन्छ। ताल र लयको आधिक्य हुन्छ। उदात्त गुणी नायक हुन्छ। नायिका वासकसज्जा हुन्छे। हास्य रस प्रधान हुन्छ, शृङ्गार रस पनि हुन्छ। संगीत प्रशस्त हुन्छ।

६. प्रस्थानक–यसमा नायक दास हुन्छ, उपनायक नीच हुन्छ। दासी नायिका हुन्छे। सुरापानादिको आयोजना हुन्छ। अङ्क दुई हुन्छन्। लय, ताल र विलासको बाहुल्य हुन्छ।

७. उल्लाप्य–यसमा उदात गुणी नायक हुन्छ। देवताको चरित्राभिनय हुन्छ। एक अङ्क हुन्छ। हास्य, शृङ्गार र करुण रसको अभिव्यक्ति हुन्छ। कसैको मतमा चाहिं यसमा संग्रामहरू हुन्छन्, गीत हुन्छ। चार नायिका हुन्छन्। तीन अङ्क हुन्छन्।

८. काव्य–यो हास्यमय हुन्छ। यसमा एक अङ्क हुन्छ। गीतहरू र छन्दविशेषको प्रयोग हुन्छ। शृङ्गार-भावनाको अभिव्यक्ति हुन्छ। नायक-नायिका कुलीन र उदात्त गुणी हुन्छन्। आरभटी वृत्ति हुँदैन। मुख र निर्वहण सन्धि हुन्छन्।

९. प्रेङ्खण–यसमा एक अङ्क हुन्छ। निकृष्ट कोटिको एक नायक हुन्छ। गर्भ र विमर्श सन्धि हुँदैनन्। सूत्रधारको प्रवेश हुँदैन। विष्कम्भक र प्रवेशक हुँदैन। क्रोधोक्तिको प्रकाशन हुन्छ। नान्दी र प्ररोचना नेपथ्यबाट प्रस्तुत गरिन्छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

S. नाटक - १ अंक

१०. रासक-यसमा पाँच पात्र हुन्छन् । मुख र निर्वहण सन्धि हुन्छन् । भाषा र बोलीहरूको अधिक प्रयोग हुन्छ । भारती र कैशिकी वृत्ति हुन्छन् । सूत्रधार हुँदैन, एक अंक हुन्छ, कलाप्रदर्शन हुन्छ । नायिका प्रख्यात र उच्च हुन्छे, नायक मूर्ख हुन्छ । उदात्तभावको उत्तरोत्तर प्रकाशन हुन्छ । प्रतिमुख सन्धि हुन्छ ।

११. संलापक-यसमा चार वा तीन अङ्क हुन्छन् । नायक पाखण्डी हुन्छ । शृङ्गार र करुण छाडी अन्य रसहरू व्यक्त गरिन्छन् । नगरलाई घेर्नु, छल गर्नु, संग्राम एवं उपद्रव गर्नु यसमा विहित छ ।

१२. श्रीगदित-यसको कथानक लोकप्रख्यात हुन्छ । नायक पनि प्रख्यात कुलीन र धीरोदात्त हुन्छ । नायिका पनि प्रसिद्ध हुन्छे । श्री शब्दको प्रयोग ज्यादा हुन्छ । गर्भ र विमर्श सन्धि हुँदैन । यो भारती वृत्तिले भरिएको हुन्छ ।

१३. शिल्पक-यसमा चार अंक हुन्छन् । ब्राह्मण नायक हुन्छ । स्त्रीपात्र पनि हुन्छन् । उपनायक नीच हुन्छ । शान्त र हास्यलाई छाडी अन्य रसहरूको अभिव्यक्ति हुन्छ । मसान, मुर्दा आदिको वर्णन हुन्छ ।

१४. विलाशिका-यसमा शृङ्गार रस प्रधान हुन्छ । एक अंक हुन्छ । गीत, नृत्य, वाद्यको प्रयोग हुन्छ । विदूषक, विट र पीठमर्द हुन्छन् । नायक हीन कोटिको हुन्छ ।

१५. दुर्मल्लिका-यसमा चार अंक रहन्छन् । शहरिया पात्रहरू हुन्छन्, नायक नीचवर्गको हुन्छ । यसमा द्यूत आदि विलासकार्यको प्रदर्शन हुन्छ ।

१६. प्रकरणिका-यसमा व्यापारी नायक हुन्छ । नायिका पनि त्यसै वर्गकी हुन्छे । यो नाटिकाजस्तै हुन्छ ।

१७. हल्लीस-यसमा एक अंक हुन्छ । सात, आठ वा दश स्त्रीपात्र हुन्छन् । नायक एउटा हुन्छ । गीत-नृत्य प्रशस्त हुन्छन् ।

१८. भाणिका-यसमा एक अंक हुन्छ । नायिका उदात्त गुणकी हुन्छे । नायक मूर्ख हुन्छ ।

☐ ☐ ☐

नाटकबाहेक रूपकका अन्य विभेद र उपरूपकहरूको वर्णन पढ्दा के स्पष्ट हुन्छ भने नाटकलाई जति शास्त्रीय बन्धनमा बाँध्ने चेष्टा गरिएको छ, त्यति अरू विभेदहरूलाई गरिएको छैन । त्यसैले नाटकको लागि निषिद्ध र अप्रयोज्य भएका विषय र वस्तुहरू यी विभेदहरूमा प्रयोग-योग्य देखाइएका छन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नायक-नायिका एवं विषयवस्तु र दृश्यहरूको प्रदर्शनमा अन्य विभेदहरूलाई स्वतन्त्रता प्राप्त छ ।

पाश्चात्य दृष्टिमा नाटक-परिचय

पाश्चात्य दृष्टिमा पनि नाटक अभिनेय काव्य नै मानिन्छ र अभिनेय हुन सक्नु नै यसको विशेषता एवं सफलता हो भन्ने स्वीकार गरिन्छ । पश्चिमाहरूले संस्कृतमा रूपक र नाट्य भनेझैं 'ट्रेजेडी' र 'कमेडी' दुवै थरी नाटकको लागि 'प्ले' वा 'ड्रामा' शब्दको प्रयोग गरेका छन् । संस्कृतमा रूपकको सूक्ष्मातिसूक्ष्म विभेद गरेझैं पाश्चात्य साहित्यमा गरिएको त छैन, तर मुख्यतः ट्रेजेडी र कमेडी दुई भेद गरी शैलीको आधारमा गीति-नाटक यी तीन वर्ग छुट्याइएका छन् । उपरूपकको रूपमा एकाङ्कीको परिचय दिइएको छ ।

नाटकको विशेषताको उल्लेख गर्दै हडसनले 'An introduction to the study of English literature' मा भनेका छन्–'प्राचीन महाकाव्यको रचना सस्वरपाठको लागि भयो; आधुनिक उपन्यासको रचना अध्ययनको लागि भयो; नाटकचाहिं वर्णन र सम्वादको माध्यमले कलाकार-हरूद्वारा कथानकमा निवद्ध चरित्र र कार्यको अभिनय प्रस्तुत गर्नको लागि विरचित भयो ।'

'महाकाव्य र उपन्यासले वर्णन र विवरण प्रस्तुत गर्छन्, नाटकले कार्य र भाषणद्वारा अनुकरण गर्दछ ।'

तदनुसार सम्वादको माध्यमले मानवीय चरित्र र कार्यको प्रदर्शन गर्ने कला नाटक हो। अथवा कार्य र संभाषणद्वारा मानव-जीवनको अनुकरण नाटक हो ।

वास्तवमा नाटक देश, काल र वातावरणविशेषसित सम्बन्धित नर-नारीको जीवनलाई अभिनेता-अभिनेत्रीहरूद्वारा वार्तालाप र कार्यको भरमा अभिनय गरेर देखाइने कला हो।

अरिस्टोटलले दु:खान्त (ट्रेजेडी) को निम्नलिखित परिभाषा दिएका छन्–'ट्रेजेडी गम्भीर, आफैंमा पूर्ण, निश्चित आयाम भएको कार्यको अनुकरण हो, यो नाटकको विभिन्न भागमा विभिन्न प्रकारले अलंकृत भएको सुन्दर संभाषणद्वारा अभिव्यक्त हुन्छ; यो अभिनीत हुन्छ, वर्णित हुँदैन, करुण र भयको उद्रेकद्वारा यसले त्यस किसिमका मनोविकारहरूबाट स्वस्थ मुक्ति प्रदान गर्छ।'

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

उनले दुःखान्तको कथानक पौराणिक, ऐतिहासिक वा दन्त्यकथाश्रित हुन्छ र नायक कुलीन, प्रख्यात र गुणी पुरुष हुन्छ भनेका छन् ।

कथानक र नायकसम्बन्धी अरिस्टोटलको मान्यता संस्कृत नाट्याचार्यको जस्तै प्रतीत हुन्छ परन्तु संस्कृत नाटकको आदर्श नायकमा कुनै त्रुटि वा खोट नदेखाउने चलन छ, दुःखान्तको नायक कुनै-न-कुनै दुर्बलता, त्रुटि वा अज्ञानको शिकार अवश्य हुन्छ ।

सुखान्त (कमेडी) का सम्बन्धमा अरिस्टोटलको कथन छ– 'सुखान्तमा निम्नतर कोटिका पात्रको अनुकरण रहन्छ । यो निम्न दुष्ट हुँदैन, यसको लक्ष्य हो, यथार्थ जीवनभन्दा मानवको हीनतर चित्रण । सुखान्तको लेखक पहिले संभाव्यताको आधारमा कथानकको निर्माण गर्छ र त्यसमा चरित्रानुकूल नामहरूको समावेश गर्छ ।' यसरी सुखान्तको चरित्र क्षुद्र हुन्छ, विषय तुच्छ हुन्छ र कथानक कल्पित हुन्छ । यसको उद्देश्य हास्य र व्यंग्य हो । संस्कृत प्रहसनसित यो मिल्न आउँछ ।

परन्तु परवर्ती सुखान्त अरिस्टोटलका परिभाषाभित्र आउँदैनन् । यो कुरा पहिले पनि उल्लेखमा आइसकेको छ । अरिस्टोटलद्वारा निर्देशित सुखान्त आधुनिककालीन प्रहसन हो, जसको उद्देश्य हर्ष नभई हास्य र व्यंग्य हुन्छ । स्वच्छन्दतावादी (रोमाण्टिक) कालदेखि जुन सुखान्त लेखिए तिनको उद्देश्य हर्ष वा आनन्द रहन गएको छ । यिनमा विषय पनि महान् र नायक उदात्त गुणी प्रस्तुत गरिएका छन् । यी परवर्त्ती सुखान्त संस्कृतका झैं बहुधा प्रेमविषयक संयोगान्त नाटक हुन् ।

आधुनिक कालमा नेपालीमा देखिएका नाटकहरूको वर्गीकरण

विषयको आधारमा नाटक ऐतिहासिक, पौराणिक र सामाजिक तीन थरी हुन्छन् ।

ऐतिहासिक नाटकमा विगत कालको कुनै महत्त्वपूर्ण घटनालाई लिई कतिपय नाटकोपयोगी काल्पनिक उपघटना र चरित्रहरूको समावेश गरी विशिष्ट चरित्रको अभिनय प्रस्तुत गरिन्छ ।

नेपालीमा 'अमरसिंह,' 'भक्त भानुभक्त' आदि यस्तै नाटक हुन् । यस वर्गका नाटकका प्रथम प्रणेता र आजका पनि प्रतिनिधि नाटककार सम नै हुन् । हृदयचन्द्र, रुद्रराज पाण्डे, बदरीनाथ भट्टराई आदिका पनि ऐतिहासिक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नाट्यकृति प्रशस्त छन्, तर ती पूर्ण नाटक नभई एकांकी हुन् । हो, भीमनिधि तिवारीको 'सिद्धार्थ' लाई सम्झनु आवश्यक छ । त्यस्तै उनको चौतारा लक्ष्मीनारायण' पनि उल्लेखनीय छ ।

पौराणिक पुराणमा वर्णित कथानक र चरित्रलाई लिई आफ्नो कल्पनाको समेत यथेष्ट प्रयोग गरी नाटक लेखिन्छ ।

'ध्रुव,' 'सावित्री-सत्यवान्' आदि यस्तै नाटक हुन् । यस्ता नाटकमा पौराणिक आदर्शको उपस्थापना गरिएको हुन्छ । कुनै-कुनै पौराणिक नाटकमा चाहिं नाटककारले आफ्नो युगको छाया पनि पार्ने प्रयत्न गरेका हुन्छन् । समको 'प्रह्लाद' यस्तै नाटक हो ।

सामाजिक विषयवस्तुलाई लिएर मौलिक कल्पनाको आधारमा कथानक र चरित्र निर्माण गरी लेखिएका नाटक सामाजिक हुन् ।

सामाजिक नाटक पनि उद्देश्यको आधारमा विभिन्न प्रकारको हुन्छ ।

आदर्शवादी–यसमा आदर्शगुणी नायक वा नायिकाको माध्यमले समाजलाई सुधारको बाटो देखाउने प्रयत्न गरिएको हुन्छ । यसमा सज्जनमाथि सुकै विपत्ति आए पनि आखिरमा सत्य धर्ममा दृढ रहने तिनीहरूको नीतिले गर्दा तिनको विजय भइछाड्छ भन्ने सन्देश निहित हुन्छ । 'सहनशीला सुशीला,' 'मुकुन्द-इन्दिरा,' 'म' इत्यादि यस्तै नाटक हुन् । यिनमा नायिकाहरू आफ्नो धर्म र कर्तव्यमा दृढ रहेका हुनाले विजयी भएका छन् ।

यथार्थवादी– यसमा आदर्शमय वा उत्तमगुणका निर्दोष नायक-नायिका नभई मानवीय सबलता र दुर्बलता भएका साधारण नर-नारी हुन्छन् । यी जुनसुकै वर्गबाट लिइएका हुन्छन् । यसको उद्देश्य समाजको जस्ताको तस्तो चित्रण प्रस्तुत गर्नु हो । 'यो प्रेम,' 'च्यातिएको पर्दा' प्रभृति यस्तै नाटक हुन् ।

मनोवैज्ञानिक– यस्ता नाटकमा मनोविकारले ग्रस्त अस्वस्थ नर-नारीको चित्रण प्रस्तुत गरिन्छ । मानव-मनका अचेतन र उपचेतनका तह-तहका क्रियाकलाप देखाइन्छन् । मनोविकृतिको चित्रणद्वारा के स्पष्ट गर्न खोजिन्छभने कुनै पनि समस्याको समाधान बाहिरी उपायद्वारा मात्र हुन सक्तैन, बरु त्यसको तहमा घुसी रोगको मुख्य कारण पत्तो लगाउनुपर्छ र त्यसलाई हटाउनुपर्छ । बाह्योपचारहरूको भरमा मानिसको मनको रोग निको हुंन सक्तैन । त्यसको मनोग्रन्थिमाथि नराम्रो प्रभाव पर्छ अनि कुण्ठा र हीनताको बोधले थिचिएर विकृत भएको रोगी मानिसले अनौठा चेष्टाहरू देखाउँछ र भयावह कल्पना तथा स्वप्नको चर्चा गर्छ । रोगको समुचित उपचार नभएपछि विनष्ट हुन्छ । 'जिउँदो लास' यस्तै मनोवैज्ञानिक नाटक हो ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रतीकात्मक– कुनै-कुनै नाटकमा प्रतीक-योजना गरिएको हुन्छ र त्यसको महत्त्वपूर्ण भूमिका पनि हुन्छ। कुनैमा प्रतीकयोजनाकै भरमा पूर्ण नाटक बाँधिएको हुन्छ र कुनैमा मुख्य प्रतिपाद्यविषयलाई बढी प्रभावकारी तुल्याउने र प्रभावलाई तिख्याउने हेतुले यसको प्रयोग गरिन्छ। हृदयचन्द्रको 'कृष्णको जन्म' यस्तै पूर्णतया प्रतीकमय नाटचकृति हो, तर यो एकांकी नाटक हो। राणाशासकको प्रतीकको रूपमा कंसलाई र जनशक्तिको प्रतीकको रूपमा कृष्णलाई उभ्याएर नाटककारले क्रान्तिकालीन नेपालको राजनैतिक अवस्था-लाई छर्लङ्ग पारेका छन्। 'जिउँदो लास' मा विजय मल्लले 'ढल सफाइ' कार्यलाई समाजको मन सफा गर्ने प्रयासको प्रतीकका रूपमा प्रस्तुत गरेका छन्।

एकाङ्की नाटक– यो एकांकीको युग हो। नेपालीमा मनग्गे एकांकीहरू लेखिएका छन्। यसको रूपविधानको सम्बन्धमा पनि विचार भएको छ। यसमा एउटै अंक त हुन्छ नै दृश्य पनि एउटै, स्थान पनि एउटै र समय पनि बढीमा दिनभरिको मात्र हुनु वाञ्छनीय छ। हुनत अनेक दृश्य, अनेक स्थान र लामो अवधिका एकाङ्की नेपालीमा प्रशस्त लेखिएका छन्। तर तिनलाई आदर्श भन्न सकिन्न। यस्तो स्थितिमा एकाङ्कीको उद्देश्य र प्रभाव दुवैको हत्या हुनजान्छ। जसरी एक बैठके-कहानी आदर्श हुन्छ, उसै गरी एक दृश्यमा, एक स्थानमा, स्वल्प अवधिको एउटै घटनामा सीमित क्षिप्रबेगले एक घण्टाभित्रमा प्रदर्शित हुन सक्ने एकाङ्कीलाई आदर्श भन्न सकिन्छ। यसमा मुख्य पात्र एक वा दुई र सहायक पात्र दुई वा तीनभन्दा बढी राखिनु पनि उचित होइन।

बालकृष्ण समको मतमा–'यसमा एउटै विषय, एउटै समय र एउटै अङ्कमा दृश्य हुनु आवश्यक छ।'

कृष्णचन्द्रसिंह प्रधानको विचारमा–'एकाङ्की शब्दले नै एक अङ्कमा एकाङ्की समाप्त हुनुपर्दछ भन्ने स्पष्ट गर्दछ। एक अंकको एकांकी भए पनि धेरै दृश्य बोकेको एकांकी नाटक आधुनिक नाटच-सिद्धान्तअनुसार एकांकी भनिदैन अथवा नमान्ने चलन चलिसक्यो। एकांकी नाटकको लागि एक अंक, एकै दृश्य एउटै स्थान र अक्र समयको अटूटता हुनु आवश्यक छ। यस्तो एकांकीमा उत्सुकतासाथ नाटकको पर्दा खुल्छ, त्यही वातावरणमा अन्त हुन्छ।'

एकांकीका तत्त्व नाटकका झैं हुन्छन्।

एकांकी पनि नाटक झैं विषयको आधारमा ऐतिहासिक, पौराणिक र

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सामाजिक हुन्छन् र उद्देश्यको आधारमा मनोवैज्ञानिक, आदर्श, यथार्थ र प्रतीकात्मक हुन सक्छन् ।

एकांकीको लागि उद्भव-स्रोतको आधार संस्कृत नाट्यशास्त्र र नाटकका विभिन्न उपभेदहरू भए पनि नेपालीमा आधुनिक नेपाली-लेखन अंग्रेजी साहित्यकै अनुकरणमा भयो । पाश्चात्य साहित्यमा एकांकीको प्रारम्भ दशौं शताब्दीमा धार्मिक खेलहरूको रूपमा भयो । उन्नाइसौं शताब्दीको अन्त्यदेखि लन्डन, पेरिस, बर्लिन, शिकागोमा लघुनाटक अभिनीत हुनथाले र आधुनिक एकांकीको जन्म भयो ।

नेपालीमा शारदामा १९९६ मा प्रकाशित स्व. पुष्करशमशेरको 'लक्ष्यहीन' र बालकृष्ण समको 'बोक्सी' देखि एकांकीलेखन शुरू भयो ।

ध्वनि नाटक– नाटक जब रेडियोद्वारा प्रस्तुत गरिन्छ, तब त्यसलाई रेडियो रूपक वा ध्वनिनाटक भनिन्छ । प्रायः यस्ता नाटक एकांकी नै हुन्छन् । रेडियोबाट सुनाइने नाटकमा श्रव्यगुण नै हुन्छ । पात्रहरूको स्वरको आरोह-अवरोह र हास रुदन तथा पार्श्व-सङ्गीतले गर्दा यसमा पनि श्रव्यकाव्यले भन्दा बढी आनन्द दिन्छ र यसैले गर्दा दृश्य नभए पनि यसलाई नाटक भन्ने चलन छ । टेलिभिजनबाट त नाटक दृश्यरूपमा पनि प्रस्तुत गर्न सकिन्छ ।

गीतिनाटक–यसमा समस्त कथोपकथन गीतमा आबद्ध हुन्छ ।

प्रायः प्रेम, शोक र वीरताको अभिव्यक्ति हुन्छ, पात्रहरूका वेशभूषा औपचारिक हुन्छन् । अभिनय नृत्यपरक हुन्छ ।

नाटकीय तत्त्व

संस्कृत नाटकमा मुख्य तत्त्व तीन मानिएका छन्--वस्तु, नेता र रस ।' यिनका अतिरिक्त नाटकमा वृत्ति, नाट्यालंकार, लास्याङ्ग, वीथ्यंग र लक्षण, नाट्योक्ति,भाषा र अभिनय तथा नान्दी, भरतवाक्य, सूत्रधार, नटनटी र विदूषक पनि अङ्गका रूपमा छन् ।

नाटकीय वस्तुका आधार तीन मनोनीत छन्-इतिहास, पुराण र कविकल्पना । संयोजनको दृष्टिले वस्तु दुई भागमा विभाजित हुन्छ–आधिकारिक र प्रासङ्गिक । आधिकारिक वस्तु नाटकको प्रतिपाद्य हुन्छ र प्रासङ्गिकचाहिं आधिकारिक वस्तुको लागि नियोजित हुन्छ । प्रासङ्गिकका भेद दुई मानिएका छन्-पताका र प्रकरी । पताका शुरूदेखि आखिरीसम्म चलिरहन्छ र आधिकारिकको उद्देश्य पूरा गरी निर्वहण सन्धिमा समाप्त हुन्छ । पताका बीच-बीचमा देखा परी कथानकको विकासलाई अगि बढाउँदै बीच-बीचमा टुंगिंदै जान्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रासङ्गिक र पताकाका सञ्चालक सहनायक-सहनायिकाहरूको आफ्नो कुनै स्वतन्त्र फल हुँदैन, अपितु आधिकारिकका नायक-नायिकाको कार्यमा सहायता दिई उनीहरूलाई लक्ष्यमा सफल पार्नु वा फलागम गराउनु नै तिनी-हरूको उद्देश्य र कर्त्तव्य हुन्छ ।

साहित्यदर्पणमा यस नेता वा नायकको लक्ष्यण यस्तो छ–'नेता (सामान्यतया) त्यागी, वीर, कुलीन, सम्पन्न, रूप, यौवन र उत्साहले परिपूर्ण, कार्यकुशल, तेजस्वी, मर्मज्ञ, र चरित्रवान् हुन्छ । यो लोकप्रिव र सदाचारी पनि हुन्छ ।'

धीरोदात्त, धीरोद्धत, धीरललित र धीरप्रशान्त गरी नायकका मुख्य रूपले चार भेद छन् ।[३]

(१) धीरोदात्त– आत्मप्रशंसाविहीन, क्षमाशील, अतिगम्भीर, हर्ष-विषादमा अविचल, स्थिर र विनयद्वारा अभिमानी, आत्मप्रशंसक नायक धीरो-दात्त भनिन्छ ।[४]

(२) धीरोद्धत– मायावी, भयङ्कर, चञ्चल, अभिमानी, आत्मप्रशंसक नायक धीरोद्धत कहिन्छ ।[५]

(३) धीरललित– चिन्ताविहीन, कोमल स्वभावको, रातदिन कला-साधनामा लीन नायकलाई धीरललित भनिन्छ ।[६]

(४) धीरप्रशान्त– सामान्य नायकगुणले सम्पन्न माथि वर्णित तीनथरी नायकहरूभन्दा भिन्न ब्राह्मणादि नायकलाई धीरप्रशान्त भनिन्छ ।[७]

यी चार थरीका नायकका साथ दक्षिण, धृष्ट, अनुकूल र शठ यी चार भेदको मेल हुँदा नायकको भेद सोह्र हुन्छ । यिनलाई उत्तम, मध्यम र अधम यी तीन भेदमा पुनः विभाजित गर्दा नायकका जम्मा अठचालीस भेद हुन्छन् ।

नायकको सहायता गर्ने ऊ भन्दा अलि केही न्यून गुण भएको सहायक-

---

१. त्यागी कृती कुलीनः सुश्रीको रूपयौवनोत्साही ।
दक्षोऽनुरक्तलोकस्तेजो वैदग्ध्यशीलवान्नेता ॥

४. अविकत्थनः क्षमावानतिगम्भीरो महासत्त्वः ।
स्थेयान्निगूढमानो धीरोदात्तो दृढव्रतः कथितः ॥

५. मायापरः प्रचण्डश्चपलोऽहंकारदर्पभूयिष्ठ ।
आत्मश्लाघानिरतो धीरैर्धीरोद्धतः कथितः ।

६. निश्चिन्तो मृदुरनिशं कलापरो धीरललितः स्यात् ।

७. सामान्यगुणैर्भूयान् द्विजादिको धीरप्रशान्तः स्यात् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पीठमर्द भन्दछन् । मन्त्री, गुरु, पुरोहित, मित्र, बन्धु, सेवक, भक्त यीमध्ये कोही पनि पीठमर्द हुनसक्छ ।

नायिका– साहित्यदर्पणमा नायकको साथैं नायिकाको पनि चर्चा गरिएको छ । तदनुसार नायिकामा पनि सामान्य नायकको प्रसङ्गमा उल्लिखित गुण पाइन्छन् । यिनका मुख्य रूपले तीन भेद छन्-स्वकीया,परकीया र सामान्या ।

स्वकीया-विनय, कोमलता आदि सद्गुणहरूले युक्त, गृहकार्यमा व्यस्त, पतिव्रता नायिकालाई स्वकीया भन्दछन् ।

परकीया– यी दुई थरीका हुन्छन्, परस्त्री र कन्या ।

सामान्या– कलाप्रवीणा वेश्यालाई सामान्या भनिएको छ ।

यिनका विभिन्न भेदोपभेद गरी ३८४ प्रकारका नायिकाहरू साहित्यदर्पणमा जनाइएका छन्, अन्यत्र यो संख्या ११५२ पुन्याइएको छ ।

रस

संस्कृत साहित्यमा काव्यको प्रत्येक विधाको मुख्य कसी रस नै मानिएको छ । रसाभिव्यक्तिविना उत्तम काव्य बन्न सक्तैन । कैयौं आचार्यहरूको विचारमा रसमय वाक्य नै काव्य हो । रूपकको उत्तम भेद मानिएको नाटकमा त श्रृङ्गार वा वीर यी दुईमध्ये कुनै एक नै प्रधान रस हुन्छ र अन्य रस गौण हुन्छन् । प्रकरण, भाण आदि रूपकहरू र नाटिका आदि उपरूपकहरूमा चाहिं अन्य रसहरूले पनि प्रधानता पाएका छन् । रस नाटकको अविभाज्य तत्त्व हो । यो त्यसको आत्मा नै हो । भनिएको छ-नाटक रसभाव समुज्ज्वल हुनुपर्छ । तर नाटकमा न रसाधिक्यद्वारा वस्तुलाई थिच्नु अपेक्षित छ न त वस्तुद्वारा रसलाई ।

वृत्ति

वृत्ति चार थरी देखाइएका छन्-भारती,कैशिकी,सात्त्वती र आरभटी ।

भारती– संस्कृत भाषामय उक्ति र संभाषण भएका पुरुषपात्रहरूले प्रयोग गर्ने विधि 'भारती' कहिन्छ । यो जुनसुकै रसको अभिव्यक्तिको लागि प्रयुक्त हुनसक्छ ।

कैशिकी– सुन्दर भूषणादि साज-सज्जाले शोभायमान, प्रशस्त नृत्य र गीतले भरिएको, श्रृङ्गार (प्रेम) का विविध चेष्टाहरू देखाइने, विलासमय वातावरणले युक्त, स्त्रीपात्रहरूले प्रयोग गर्ने वृत्ति 'कैशिकी' हो । यसको प्रयोग फगत श्रृङ्गार रस व्यक्त गर्नको लागि गरिन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सात्त्वती– पराक्रम, शूरता, वीरता, त्याग र दया व्यक्त हुने कार्यहरूले भरिएको हर्षमय वातावरण भएको, करुण रसको अभिव्यक्ति नभएको, अल्प रूपमा शृङ्गार, वीर र अद्‌भुत रसले भरिएको वृत्तिलाई 'सात्त्वती' भनिएको छ।

आरभटी– माया, इन्द्रजाल, संग्राम, क्रोधादि र वधबन्धन इत्यादिको प्रदर्शन गरिने वृत्ति 'आरभटी' कहिएको छ।

यी चार वृत्तिहरूको स्रोत भरतमुनिको कथानुसार चार वेद हुन्। ऋग्वेदबाट भारती, यजुर्वेदबाट सात्त्वती, सामवेदबाट कैशिकी र अथर्ववेदबाट आरभटीको उत्पत्ति भएको हो।

नाट्यालङ्कार– यसमा आशीर्वाद, विलाप, क्षमा आदिको वर्णन हुन्छ।

लास्याङ्ग– यसमा गीत, वाद्य र विभिन्न प्रकारका उक्तिहरू हुन्छन्।

वीथ्यङ्ग– यसमा प्रपञ्च, छल इत्यादिद्वारा हास्य, क्रोध आदि व्यक्त गरिन्छ।

लक्षण– यसमा विभिन्न प्रकारका उक्तिहरूद्वारा विभिन्न भावहरू व्यक्त गरिन्छन्।

नाटचोक्ति– नाटचोक्ति भनेको संवाद हो र यो ५ थरी छः स्वगत, प्रकाश, अपवारित (एकपात्रको रहस्य अर्कालाई बताउनु), जनान्तिक (पात्र-हरूका बीच हुने गोप्य वार्तालाप) र आकाशभाषित (आकाशवाणी)।

भाषा– यसका अन्तर्गत पात्रहरूले बोल्ने भाषाको निर्देशन दिइएको छ। जस्तैः उच्चवर्गीय पुरुष पात्रहरूले संस्कृत बोल्ने र नारीपात्रहरूले शौरसेनी बोल्ने, सेवकहरूले मागधी र अर्द्धमागधी बोल्ने आदि।

अभिनय– यसका अन्तर्गत अभिनयका भेद देखाइएका छन् र यसको चर्चा पृ. ७४ मा नै भइसकेको छ।

नान्दी– यो नाटकका आदिमा वाद्यवादन र पूजनका साथ गरिने मङ्गलवाचन हो।

भरतवाक्य– यो नाटकका अन्तमा कुनै श्रेष्ठ व्यक्तिद्वारा भनिने आशीर्वादात्मक वचन हो।

सूत्रधार, नटनटी र विदूषक स्पष्टै छन्।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पाश्चात्य विचार: अरिस्टोटलको मत

अरिस्टोटलले आफ्नो काव्यशास्त्रमा दु:खान्तका तत्त्व ६ वटा देखाएका छन् । जस्तै: कथानक, चरित्र, पदरचना, विचार, समूहगान र दृश्यविधान ।

अरिस्टोटलले कथानकलाई सर्वाधिक महत्त्व दिएका छन् र यसलाई दु:खान्तको आत्मा भनेका छन् । उनका विचारमा चरित्रविना पनि दु:खान्त हुन सक्छ तर कथानकविना हुन सक्तैन ।

अरिस्टोटलले कथानकको आधार इतिहास, दन्त्यकथा र कल्पनालाई मानेका छन् ।

उनले कथानकको मुख्य गुण एकान्विति, पूर्णता, संभाव्यता, सहज विकास, कुतूहल र साधारणीकरण हो भनेका छन् ।

चरित्रलाई गौण स्थान दिएता पनि अरिस्टोटलले यसको विषयमा जत्तिको गम्भीर र सूक्ष्म विचार गरेका छन् त्यस्तो विरलै विचारकले गरेका होलान् ।

चरित्रको परिभाषा दिदै उनले लेखेका छन्–'चारित्र्य भनेको त्यही हो, जसको बलमा अभिकर्त्ताहरूमा केही गुणको आरोप गरिन्छ ।'

'चारित्र्य त्यसलाई भन्दछन्, जसले कुनै व्यक्तिको रुचि-विरुचिको प्रदर्शन गर्दै नैतिक प्रयोजन व्यक्त गर्दछ ।'

उनको विचारमा दु:खान्तको नायक लोकविख्यात, समृद्ध, कुलीन, भद्र औ यशस्वी हुनुपर्छ । परन्तु नायकमा कुनै-न-कुनै प्रकारको त्रुटि वा दुर्बलता रहनुपर्छ । तिनले केही भुल गर्नुपर्छ–विचारशक्तिको अभावले होस् वा प्रमादवश वा अज्ञानवश अर्थात् तिनको चरित्र निर्मल त होस् परन्तु तिनले दुर्भाग्यको शिकार हुन वा दुःख पाउनको लागि कुनै-न-कुनै प्रमाद वा अज्ञानजन्य अपराध गर्नु आवश्यक छ । अरिस्टोटल दुःखान्तको आदर्श नायक त्यसलाई मान्दछन् जो न अत्युत्तम छ न अत्यधम । मध्यम कोटिको सज्जन, जसको चरित्रमा कुनै खोट छैन, परन्तु जो एउटा साधारण भूलले गर्दा असाधारण विपत्तिमा पर्छ, त्यही व्यक्ति दु:खान्तको आदर्श नायक ठहर्छ । उनले के तर्क गरेका छन् भने असाधारण औ देवतुल्य निर्दोष व्यक्तिले विपत्तिमा पर्नपर्‍यो भने हाम्रो नैतिक र धार्मिक भावना आहत हुन्छ । फेरि त्यस्तो महामानवसित जनसाधारणको साधारणीकरण पनि हुँदैन । त्यस्तै अत्यधम र दोषपूर्ण नायकले दु:ख पाएको देख्ता दर्शकको मनले नैतिक तृप्ति र आनन्द त पाउँछ, तर त्यस्तो नीच पुरुषले

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सहानुभूति पाउँदैन र साधारणीकरण हुँदैन । दुवै प्रकारको स्थितिमा त्रासद प्रभाव-त्रास र करुणाको भावना सशक्त हुँदैन । दर्शक त साधारणतया सज्जन भएको, तर अज्ञानवश आफ्नै गल्तीले दुःखमा परेको नायकप्रति सहानुभूतिशील हुन्छ, जसको फलस्वरूप साधारणीकरण हुन जान्छ र दुःखान्तको प्रभाव गम्भीर रूपमा पर्नजान्छ ।

उनले चरित्र-चित्रणमा निम्नलिखित कुराहरूलाई ध्यानमा राख्नु आवश्यक देखाएका छन्–

पहिलो र सबभन्दा महत्त्वपूर्ण कुरा के हो भने त्यो (चरित्र) भद्र हुनुपर्छ । नैतिक उद्देश्य द्योतन गर्ने कुनै पनि कार्यव्यापार चरित्रको व्यंजक हुनेछ यदि उद्देश्य भद्र छभने । यो गुण प्रत्येक वर्गमा हुनु सम्भव छ । स्त्री पनि भद्र हुन सक्ने र दास पनि । यद्यपि स्त्रीलाई केही निम्नस्तरकी प्राणी भन्न सकिन्छ र दास त बिलकुलै निष्कृष्ट जीव हुन्छ ।

अर्को ध्यान दिनुपर्ने कुरा हो औचित्य । पुरुषमा एक विशेष प्रकारको शौर्य हुन्छ, परन्तु नारी-चरित्रमा शौर्य–चातुर्यको समावेश अनुचित हुनेछ ।

'चरित्र जीवनको अनुरूप हुनुपर्छ । यो गुण पूर्वोक्त 'भद्र' र 'औचित्य' भन्दा भिन्न हो ।

'चरित्रमा एकरूपता हुनुपर्छ । हुनसक्छ, मूल चरित्रको अनुकार्यमा नै अनेकरूपता होस्, तर अनेकरूपता नै एकरूप हुनुपर्छ ।'

'चरित्रमा स्वाभाविकता हुनुपर्छ ।'

संस्कृत साहित्यमा नायिकालाई नायकमा पाइने सामान्य गुणले विभूषित मानिएको छ । अरिस्टोटलले नायिकालाई कुनै महत्त्व दिएका छैनन् । बरु नारीप्रति आफ्नो युगको धारणाअनुसार उनको दृष्टि हीन थियो । नारी-चरित्रमा उनले सामान्यता र साधारणीकरणको अभाव देखे । उनको विचारमा नारी एकातिर पुरुषभन्दा बढी सहानुभूतिशील र चाँडै नै करुणाविगलित हुने गर्दछन् र अर्कोतिर बढी डाहा गर्ने, बढी झगडालु र गाली एवं मारपीट गर्ने हुन्छन् । त्यसैले तिनको चरित्रमा साधारणीकरणको सामर्थ्य हुँदैन ।

पदरचना– अरस्तुको बिचारमा दुःखान्त नाटक (ट्रेजेडी) को भाषा सरल परन्तु अलङ्कारयुक्त एवं भव्य हुनुपर्छ । पदरचनाको अर्थ हो, शब्दहरूद्वारा अर्थको अभिव्यक्ति । अरिस्टोटलले लेखेका छन्–'शैलीको पूर्ण उत्कर्ष के हो भने त्यो प्रसन्न होस्, किन्तु क्षुद्र नहोस्; सबभन्दा अधिक प्रसाद गुण त्यस शैलीमा हुन्छ, जसमा केवल प्रचलित या उपयुक्त शब्दहरूको प्रयोग हुन्छ किन्तु त्यो क्षुद्र हुन्छ । यसका विपरीत त्यो शैली उदात्त र असाधारण हुन्छ, जसमा असामान्य शब्दहरूको प्रयोग हुन्छ ।'

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

उनी संस्कृत नाटकमा झैं गद्य र पद्य दुवैको प्रयोग दुःखान्तमा हुनुपर्छ भन्दछन् । उनको कथन छ–'भाषाको प्राण तत्त्व गद्य र पद्य दुवैमा एकनास रहन्छ ।' त्रासदीको भव्य वातावरणको लागि पद्य वा 'शब्दहरूको छन्दोवद्ध विन्यास' नै उपयुक्त हुन्छ भनी उनले बढ्ता आग्रह पद्यतर्फ देखाएका छन् ।

यसरी संस्कृतमा जुन किसिमको भव्य, परन्तु सरस, सरल औ मधुर शैलीको विधान नाटकको लागि गरिएको छ, अरिस्टोलले पनि दुःखान्तको भाषा शैलीको उस्तै विधान गरेका छन् ।

विचार–अरिस्टोटलका शब्दमा विचारको अर्थ हो–'प्रस्तुत परिस्थितिमा जो सम्भव र सङ्गत होस्, त्यसको प्रतिपादनको क्षमता ।' उनले फेरि भनेका छन्-'विचार त्यहाँ वर्तमान रहन्छ, जहाँ कुनै वस्तुको भाव वा अभाव सिद्ध गरिन्छ वा कुनै सामान्य सत्यको व्यञ्जक सूक्तिको आख्यान हुन्छ । उनको मतमा जस्तो भाव जाग्रत हुन्छ, कविले त्यस्तै घटनाको नियोजन गर्नुपर्छ र विचारको अभिव्यक्ति वक्ताको कथनभन्दा निरपेक्ष हुनुहुँदैन । यसरी नाटककारले विचार-तत्त्वको समावेश गर्दा आफूलाई लुकाई पात्रहरूकै अनुकूल माध्यम लिनुपर्छ ।'

समूहगान– अरिस्टोटलका विचारमा समूहगान दुःखान्तको अभिन्न अङ्ग हो । हुन पनि यसैवाट दुःखान्तको उत्पत्ति भएको हो र उनको समयमा समूहगान विहीन दुःखान्तको कल्पना नै गर्न सकिन्थ्यो । समूहगान आभरणमात्र नभई एउटा नाटकीय व्यक्तित्वको भूमिकालाई पूर्ण गर्दै कथानकको तारतम्य-लाई नियन्त्रित गर्ने तत्त्वको रूपमा ग्रिसेली दुःखान्तमा प्रतिष्ठित थियो । यसले 'Lyricul relief' दिएर नाटकको भयानक वातावरणको स्थानमा केही कोमलता ल्याईदर्शकको मनलाई शान्ति प्रदान गर्दथ्यो र नाटकीय प्रभावलाई गहिरो पार्नमा पनि मद्दत दिन्थ्यो । अरिस्टोटलले दुःखान्तमा समूहगानको स्थितिको आधारमा यसलाई पूर्व र उत्तर समूहगान भनी दुई भागमा बाँडेका छन् ।

दृश्यविधान– दृश्यविधानको आधार रङ्गमञ्चका साधनहरूको कुशल प्रयोग हो । यो वाहिरी प्रसाधन हो र यसको बाहिरी आकर्षण रहन्छ । यसबाट नाटकको प्रदर्शनमा सहयोग र सुविधा प्राप्त हुन्छ । अरिस्टोटलका समयमा ग्रिसमा रङ्गमञ्च खुला थियो । अतएव दृश्यविधानको चर्चा गरे तापनि उनले यसलाई उस्तो महत्त्व दिएका छैनन् । उनको विचारमा ट्रेजेडीको मूल प्रभाव दृश्यविधानबिना पनि देखाउन सकिन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नाटकीय तत्वको निरूपण

सामान्यतया नाटकमा निम्नलिखित तत्त्व हुन्छन्:–

कथावस्तु वा कथानक, कार्यव्यापार, देशकालवातावरण, द्वन्द्व, चरित्र, संवाद, दृश्यविधान वा रङ्गनिर्देश, विचार, रसभाव र शैली ।

१. **कथावस्तु–** घटना वा कार्यहरूको समुदाय कथावस्तु हो । यसलाई कथानक पनि भनिन्छ । नाटककारले इतिहास, पुराण, दन्त्यकथा वा समकालीन समाजबाट आवश्यक सामग्री लिएर नाटकीय कथावस्तु वा कथानकको निर्माण गरेको हुन्छ । कथावस्तु जुनसुकै स्रोतबाट लिइएको होस्, त्यो सुगठित, सुसङ्गत र स्वाभाविक हुनुपर्छ । कथावस्तुविना नाटकले आकार प्राप्त गर्न नसक्ने हुँदा यो महत्त्वपूर्ण तत्त्व हो । नाटकमा एक मुख्य वा आधिकारिक कथा हुन्छ र त्यसका अन्तर्गत सहायक चरित्रहरूसित सम्बन्धित उपकथा पनि हुन सक्छ ।

२. **कार्यव्यापार–** नाटकीय कथावस्तुअन्तर्गत रहने क्रियात्मक पक्षलाई कार्यव्यापार (एक्सन) भनिन्छ । कार्यव्यापारले नै नाटकलाई नाटकीयता प्रदान गर्दछ । हिंसात्मक घटनादेखि लिएर चरित्रले सम्पन्न गर्ने यावत् क्रियाकलाप कार्यव्यापार हो । घटनाप्रधान, चरित्रप्रधान वा भावनाप्रधान जेजस्तो नाटक भए पनि त्यसमा कार्यव्यापार हुन्छ । कार्यव्यापरको प्रचुरता नहुने नाटक प्रभावकारी हुँदैन । कथावस्तुको विन्यासमा नाटककारले कौतूहलको उचित निर्वाह गर्नुपर्दछ । कौतूहलले दर्शकलाई आदिदेखि अन्त्यसम्म मञ्चमा घटित हुने घटना वा सम्पादित गरिने कार्यव्यापार हेर्न आकर्षित पार्दछ ।

३. **देशकालवातावरण–** देशकालवातावरण कथावस्तुसित नै सम्बन्धित हुन्छ । नाटकमा चरित्रहरूले सम्पादित गर्ने कार्य वा नाटकमा घटित हुने घटना कुनै न कुनै देश वा स्थान, समय र परिवेशमा सम्पन्न हुन्छन् । देश, काल र वातावरणको उचित अङ्कनले नाटकलाई विश्वसनीयता र प्रामाणिकता प्राप्त हुन्छ । त्यसैले नाटककारले यिनको ध्यान राख्नु आवश्यक हुन्छ ।

४. **द्वन्द्व–** नाटकीय चरित्रहरूका बीचमा आ-आफ्नो उद्देश्य वा लक्ष्यको प्राप्तिका लागि हुने सङ्घर्षलाई नै द्वन्द्व भनिन्छ । द्वन्द्व वास्तवमा परस्पर विरोधी र आन्तरिक दुई प्रकारको हुन्छ । अन्य चरित्रहरूसित हुने हिंसात्मक कार्य र वादविवाद बाहिरी द्वन्द्व हो र चरित्रहरूका मनमा उचित र अनुचितलाई लिएर चल्ने द्वन्द्व आन्तरिक हो । द्वन्द्वको आरम्भका साथ नाटक आरम्भ हुन्छ र यसको समाप्तिका साथ नाटकको समाप्ति हुन्छ । द्वन्द्व नाटकमा प्राप्त तत्त्वका रूपमा रहन्छ, द्वन्द्वविनाको नाटक निर्जीव हुन्छ । त्यसैले नाटकीय

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कथावस्तुमा द्वन्द्वको उचित विधान आवश्यक हुन्छ । विलियम हेनरी हड्सनले के भनेका छन् भने नाटकमा द्वन्द्व आवश्यक छ, तर त्यो यान्त्रिक र अकलात्मक हुनुहुँदैन । अर्थात् द्वन्द्व द्वन्द्वका लागि नभएर कुनै अर्थपूर्ण उद्देश्यका लागि हुनुपर्छ । द्वन्द्व कहीं सिद्धान्त स्थापनाका निम्ति, कहीं नैतिक उपदेशका निम्ति र कहीं नाटकीय प्रभावलाई तिखार्नका लागि आयोजित हुन्छ । हडसनले के सुझाउ दिएका छन् भने द्वन्द्वले नाटकलाई आक्रान्त पार्नु ठीक हुँदैन । वास्तवमा बाहिरी द्वन्द्वको आधिक्य वाञ्छनीय हुँदैन तर आन्तरिक द्वन्द्वको आधिक्य स्थायी प्रभावका दृष्टिले अवाञ्छनीय हुँदैन ।

५. **चरित्र–** चरित्र वा पात्र नाटकीय कार्यकर्त्ता हुन् । नाटकीय कार्यव्यापार, द्वन्द्व, भाव र विचार यिनैका माध्यमबाट प्रस्तुत गरिन्छन् । त्यसैले यी ज्यादै महत्त्वपूर्ण छन् । अतिसाधारण कथानक भएको अथवा कथानकलाई महत्त्व नदिने कथाहीन नाटक वा अनाटक पनि चरित्रका कारणले गर्दा प्रभावशाली हुन्छन् । मानवचरित्रले मानिसलाई आकर्षित पार्दछ । मानवचरित्रमा जति विविधता हुन्छ, त्यो कथामा हुँदैन र चरित्रले जति कथाले प्रभाव छाड्दैन । दर्शक अनेक थरी हुन्छन् र कोही कुनै तत्त्वलाई महत्त्व दिन्छन् र कोही कुनै तत्त्वलाई । विक्टर ह्यु गोको भनाइ छ–'दर्शकमध्ये अधिकांश पुरुषहरू कार्यव्यापार हेर्न चाहन्छन्, अधिकांश स्त्रीहरू भावना हेर्न चाहन्छन् तर नाटकका आलोचक वा चिन्तक सबभन्दा बढी ध्यान चरित्रमाथि दिन्छन् ।'

चरित्र कार्य वा नाटकीय महत्त्वका दृष्टिले दुई थरी हुन्छन्–मुख्य र सहायक । नायक, नायिका र प्रतिनायक मुख्य हुन् अनि तिनलाई सहायता गर्नेहरू सहायक । उपन्यासमा झैं नाटकमा पनि चारित्रिकताका दृष्टिले दुई थरी चरित्र हुन्छन्– विकसित र विकसनशील । विकसित चरित्र पूर्णतया परिपक्व हुन्छन् र आदिदेखि अन्त्यसम्म प्रायः एकैनासका हुन्छन् । तिनमा कुनै परिवर्त्तन हुँदैन, ती क्रमशः आफ्ना विशेषता प्रकट गर्दै जान्छन् । विकसनशील चरित्र अपरिपक्व वा अस्थिर हुन्छन्, नाटकीय कार्यव्यापारका साथ-साथ तिनका स्वभाव र विचारमा परिवर्त्तन हुँदैजान्छ । कहीं कहीं चरित्रमा आकस्मिक रूपमा परिवर्त्तन भएको देखिन्छ तर यो उति राम्रो ठानिंदैन । शील वा स्वभाव र विचारका दृष्टिले पनि चरित्र दुई थरी हुन्छन्–आदर्श र आदर्शहीन अथवा सज्जन र दुर्जन । कुनै चरित्र बीच-बीचका पनि हुन्छन् जसलाई सामान्य भन्न सकिन्छ । नाटकमा कसैको चरित्र उसको कथन, उसबारे अन्य चरित्रहरूले गरेको टिप्पणी र उसका कार्यबाट प्रकाशमा आउँछ । कुनै कुनै चरित्र नाटक-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कारको मुखपात्र पनि हुन्छ र खास रूपमा यो चरित्र सज्जन हुन्छ र यसका माध्यमबाट नाटककार आफ्नो खास विचार वा दर्शन व्यक्त गर्दछ। जस्तैः 'मुकुन्द इन्दिरा' को भवदेव।

चरित्रचित्रणका सामान्यतया दुई प्रणाली छन्, आदर्शवादी र यथार्थवादी। आदर्शवादी प्रणालीमा चरित्रलाई दोषरहित भएको र गुणैगुणले भरिएको सज्जनका रूपमा देखाइन्छ र यथार्थवादीमा गुणदोषयुक्त सामान्य मानिसका रूपमा देखाइन्छ। नेपाली नाट्य सन्दर्भमा समका भवदेव, इन्दिरा, मनोहर-वहादुर, प्रभा, प्रह्लाद, ध्रुव आदि र भीमनिधि तिवारीकी सुशीला आदि आदर्शवादी प्रणालीमा चित्रित चरित्र हुन् र समकै मुकुन्द, इन्द्रवीर, शनक, एडविल आदि, गोठालेकी उर्मिला, विजय मल्लको रामकृष्ण आदि यथार्थवादी प्रणालीमा चित्रित चरित्र। आदर्शवादी प्रणालीमा चरित्रलाई सज्जन र दुर्जनका रूपमा चित्रित गरी पहिलालाई ग्राह्य र दोस्रालाई त्याज्य रूपमा चित्रित गरिएको देखिन्छ। संस्कृत नाटकमा चरित्र चित्रणको यही प्रणाली छ र त्यसका प्रभावले गर्दा सम र तिवारीका नाटकहरूमा चरित्रहरूलाई यसै रूपमा चित्रित गरिएको पाइन्छ। समका ध्रुव, प्रह्लाद, भवदेव, इन्दिरा, प्रभा आदि ग्राह्य चरित्र हुन् र उत्तानपाद, हिरण्यकशिपु, मुकुन्द, पम्फा आदि त्याज्य चरित्र हुन्। यथार्थवादी नाटकहरूका पनि यस्ता ग्राह्य र त्याज्य चरित्रहरू देखिन्छन्। विजयमल्लका बौलाहा काजी, शङ्करमान, कमलादेवी आदि, रिमालका मुरारि, युवती आदि, गोठालेकी उर्मिला आदि ग्राह्य चरित्र हुन् अनि विजयमल्लका तिलक, रामकृष्ण आदि, रिमालका कृष्ण, शेखर, सानु वावु आदि, गोठालेका जानकी, मननानी आदि त्याज्य चरित्र हुन्। चरित्रचित्रणको प्रकृतवादी र मनोवैज्ञानिक प्रणाली पनि छन्। प्रकृतवादीमा मनुष्यलाई पशुका रूपमा चित्रित गरिन्छ र मनोवैज्ञानिकमा चरित्रका मानसिक यथार्थको चित्रण गरिन्छ। नेपालीमा रिमाल, गोठाले विजय मल्लले यस्ता चरित्र प्रशस्त दिएका छन्। जुनसुकै प्रणालीको चरित्रचित्रण भए पनि त्यसमा स्वाभाविकता हुनु आवश्यक छ। वर्त्तमानमा चरित्रमा मनोवैज्ञानिक यथार्थको निर्वाह विशेष रूपमा लोकप्रिय मानिन्छ।

नाटकमा मुख्य चरित्र बढीमा तीन हुनु र सहायक चरित्र पनि पाँच-छ भन्दा बढी नहुनु राम्रो हो। यस्तो भएमा चरित्रचित्रण राम्ररी हुनसक्छ।

६. **संवाद–** सामान्यतया नाटकीय चरित्रहरूका बीच हुने वार्त्तालापलाई संवाद वा कथोपकथन भनिन्छ। सम्वाद यथार्थवादी दृष्टिले उचित

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मानिदैन । सम्वाद तत्त्वको प्रयोग वर्णनात्मक वा श्रव्य-पाठ्य कृतिमा पनि गरिएको हुन्छ तर त्यहाँ यो गौण हुन्छ । नाटक पूर्णतया सम्वाद शैलीमा नै लेखिने हुनाले यसमा यो अनिवार्य हुन्छ । नाटकीय कथावस्तु संवादबाट नै निर्मित हुन्छ र नाटकीय भाव र विचार यसैका माध्यमबाट व्यक्त गरिन्छ । संवाद सरल, स्पष्ट र प्रभावशाली हुनुपर्छ अनि यसमा स्वाभाविकता रहनुपर्छ । जुन पात्र जुन वर्ग, उमेर र स्तरको हुन्छ, त्यसै अनुरूपको संवाद वाञ्छनीय हुन्छ अनि भाषण जस्तो लामो-लामो सम्वाद झर्को लाग्ने हुनेहुँदा यो यथासंम्भव छोटो हुनुपर्छ ।

७ दृश्यविधान वा रङ्गनिर्देश– दृश्यविधान वा रङ्गनिर्देश नाटकको विशिष्ट पक्ष हो । यसका अन्तर्गत नाटककारले कुन दृश्य कुन स्थान, काल र परिवेशको हो त्यसको र कुन भाव (संम्वाद) को कुन किसिमबाट अभिनय गर्नुपर्ने हो त्यसको निर्देशन दिएको हुन्छ । यसका अन्तर्गत दृश्यको सज्जा, प्रकाश व्यवस्था, पटाक्षेप आदिको निर्देशन पनि दिइएको हुन्छ । यसमा पात्र-हरूको वेश-भूषा आदिको पनि निर्देशन दिइएको हुन्छ र पात्रपरिचय पनि । सबै नाटककारहरूले दृश्यविधानका सबै पक्षबारे निर्देशन दिएका हुँदैनन्, त्यस स्थितिमा यो काम नाट्यनिर्देशकले मञ्चशिल्पीको सहायता लिएर गर्नुपर्ने हुन्छ ।

८. विचारः–

नाटककारले रागात्मक प्रभावका साथै दर्शकमा बौद्धिक प्रभाव पनि पार्न खोजेको हुन्छ र यही बौद्धिक प्रभाव उत्पन्न गर्न नाटकीय चरित्रहरूका माध्यमबाट व्यक्त गरिने जीवनसम्बन्धी दर्शन वा दृष्टिकोण नै विचार तत्त्व हो । भावनाप्रधान नाटकमा पनि सूक्ष्म रूपमा यो विचार तत्त्व रहन्छ र विचार प्रकाशनलाई बढी महत्त्व दिने बौद्धिक नाकटमा त भावना तत्त्व भन्दा विचार तत्त्व नै प्रमुख हुन्छ । नाटक जस्तोसुकै उद्देश्यबाट लेखिएको भए पनि त्यसमा अभिव्यक्त विचार प्रचारात्मक रूपको भएमा नाटकको कलात्मक प्रभाव कम हुन जान्छ । त्यसैले नाटककारले विचारका अभिव्यक्तिमा अर्ती र उपदेशको बाढी चलाउनु र भाषण दिलाउनुबाट बच्नु पर्छ ।

९. रसभावः–

दर्शकमा रागात्मक प्रभाव उत्पन्न गर्न व्यक्त गरिने हर्षविषादात्मक अनुभूति नै रसभाव हुन् । प्राचीन रसवादी होस् अथवा रसवादनिरपेक्ष आधुनिक नाटक होस्, प्रत्येकमा मानवीय सुख-दुःखात्मक भावको न्यूनाधिक रूपमा अभिव्यक्ति भएकै हुन्छ । वास्तवमा यही रसभावात्मक प्रभाव नै नाटकको कलात्मक उपलब्धि हो ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

१८. शैली:–

नाटकमा शैली भन्नाले नाट्यरचनाको पद्धति भन्ने बुझिन्छ। यसलाई नाट्यशिल्प पनि भन्न सकिन्छ। शैली शब्दको धातुमूलक अर्थले शैली भन्नाले रचनाकारको स्वभाव भन्ने बुझिन्छ र शिल्प शब्दको धातुमूलक अर्थले शिल्प भन्नाले रचनाकौशल भन्ने बुझिन्छ। यस अर्थले शैली आत्मपरक हुने र शिल्प वस्तुपरक हुने अनि शैली प्रतिभागत हुने र शिल्प अभ्यासगत हुने बुझिन्छ तापनि शैलीमा वस्तुपरकता र शिल्पमा आत्मपरकता नहुने होइन र शैली र शिल्प दुवैमा प्रतिभा र अभ्यास दुवैको अपेक्षा नरहने होइन। त्यसैले यिनलाई समानार्थमा लिन सकिन्छ। नाट्यशैली अन्तर्गत नाटकको संरचनापक्ष आउँछ र यो आन्तरिक र बाह्य दुई प्रकारको हुन्छ। आन्तरिक संरचनाअन्तर्गत कथावस्तुको सङ्गठन आउँछ। त्यसका अन्तर्गत वस्तुको विकासक्रम, द्वन्द्वविधान, भाव र विचारको सङ्गठन, कौतूहलको विन्यास अनि नाटकीय व्यंग्योक्तिको विन्यास गरिन्छ। नाटकीय व्यंग्य (ड्रामेटिक आइरनी) दुई रूपको हुन्छ–घटनागत र उक्तिगत। घटनागत (आइरनी अफ इन्सिडेन्ट) व्यंग्यमा लोग्ने मानिस स्वास्नी मान्छे र स्वास्नीमान्छे लोग्नेमान्छेमा परिणत हुनु, दुर्जन ठानिएको व्यक्ति सज्जन र सज्जन ठानिएको दुर्जन सिद्ध हुनु आदि अनौठा कुरा हुन्छन्। उक्तिगत (भर्बल आइरनी) मा व्यङ्ग्यभा वक्ताले एक अर्थमा बोलेका कुरालाई श्रोताले अर्कै अर्थमा लिनु, वक्ताले ज्ञात वा अज्ञात रूपमा भविष्यसूचक कथन गर्नु र आफ्नो कथनबाट हुने भावी परिणाम उसलाई थाहा नभए पनि श्रोता वा दर्शकलाई थाहा हुनु आदि हुन्छ। बाह्य संरचना अन्तर्गत अङ्क वा दृश्यविभाजन, दृश्यविधान तथा अभिनयनिर्देशन जस्ता कुरा पर्दछन्। शैलीका अन्तर्गत भाव र विचार अभिव्यक्त गर्ने भाषिक सीप पनि पर्छ। नाटकमा भाव र विचार संवादका माध्यमबाट व्यक्त हुनेहुँदा संवादको विधानमा नै भाषिक स्वरूपको विचार गरिन्छ। नाटक पद्यात्मक, गद्यात्मक र गद्यपद्यात्मक हुन्छन्। कसैले ज्यादा आलङ्कारिक भाषाको प्रयोग गरेका हुन्छन् र कसैले सरल भाषाको। कसैको भाषा काव्यात्मक र कसैको अकाव्यात्मक हुन्छ। स्वरूप सङ्गठनका दृष्टिले कसैको भाषिक शैली जटिल र कसैको सरल हुन्छ। आधुनिक यथार्थवादी गद्यनाटकमा सरल बोलचालको भाषा अपेक्षित मानिन्छ।

कुनै नाटकमा गीत पनि तत्त्व रूपमा देखिन्छ तर यो अनिवार्य छैन। अचेल गीतनाटक स्वतन्त्ररूपमा विकसित भइसकेको छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कथावस्तु नाटकको शरीर हो, चरित्र त्यस शरीरलाई सञ्चालित गर्ने मानवीय शक्ति हो, द्वन्द्व त्यसको प्राण हो र रसभाव त्यसको आत्मा हो ।

नाटकमा वस्तु-विन्यास

वस्तुको विन्यास वा संगठनको सम्बन्धमा संस्कृत नाट्यशास्त्रमा सूक्ष्मातिसूक्ष्म विचार गरिएको छ । तदनुसार पहिले नान्दीपाठ हुन्छ, त्यसपछि प्रस्तावना । प्रस्तावना उद्घात्यक, कथोद्घात, प्रयोगातिशय, प्रवर्त्तक र अवलगित गरी पाँचप्रकारको हुन्छ । पहिलोमा सूत्रधार वा नटको पूर्ण नभइसकेको श्लेषपूर्ण कथन (द्वयर्थक) लाई टपक्क टिपेर आफ्नो अभिप्रायको द्योतक गर्दै पात्रको प्रवेश हुन्छ । दोस्रोमा सूत्रधारको वाक्य वा अर्थलाई दोहोऱ्याउँदै पात्र-प्रवेश हुन्छ । तेस्रोमा एकले गरेको प्रयोगलाई अर्कोले दोहोऱ्याउँछ । चौथोमा ऋतुविशेषको सूचना सूत्रधारले गरेपछि पात्र-प्रवेश हुन्छ । पाँचौंमा एकले गरेको कार्यलाई अर्कोमा आरोपित गराएर पात्र-प्रवेश गराइन्छ ।

सन्धि

यसपछि वस्तुको अभिनय प्रारम्भ हुन्छ । वस्तुलाई पाँच सन्धिहरूमा गाँसेको हुन्छ । ती हुन्–मुख, प्रतिमुख, गर्भ, विमर्श र निर्वहण वा उपसंहार । सन्धिको अर्थ हो, विभिन्न घटनाहरूलाई एउटै मुख्य घटनासित जोडेर राख्नु ।

१. मुख सन्धिमा कथानकको प्रारम्भ देखाइन्छ, यसमा अनेक भाव र रसको अभिव्यक्ति हुन्छ ।

२. प्रतिमुख सन्धिमा कार्यको विकास हुन्छ । मुख सन्धिमा जुन कुरा बीजका रूपमा रहेका हुन्छन्, ती यसमा हाँगाविङ्गाको रूपमा फैलिन्छन् ।

३. गर्भ सन्धिमा कार्यव्यापार पराकाष्ठामा पुग्छ । यसमा फल प्राप्तिको आशा देखिन्छ ।

४. विमर्श सन्धिमा गर्भ सन्धिको भन्दा फलको आशा बढ्छ, तर शाप आदिद्वारा विघ्न पनि उत्पन्न हुन्छ ।

५. निर्वहण सन्धिमा मुख सन्धिदेखि छरिन गएका कार्यहरू एक मुख्य कार्यको पूर्ति गरी समाप्त हुन्छन् ।

कार्यावस्था

सन्धिको कार्यावस्थाका साथ घनिष्ठ सम्बन्ध हुन्छ । कार्यावस्था पनि पाँच हुन्छन्–आरम्भ, यत्न, प्राप्त्याशा, नियताप्ति र फलागम ।

१. आरम्भ भनेको मुख्य कार्यको सिद्धि वा फलप्राप्तिको लागि

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

उत्सुकताको प्रदर्शन गरिने अवस्था हो ।

२. प्रयत्नमा लक्ष्यार्थ प्राप्तिको लागि द्रुतगतिले कार्य हुन्छ ।

३. प्राप्त्याशामा सफलताको मार्गमा बाधा उपस्थित हुन्छ, तथापि सहयोगी पात्रहरूको सक्रियताले आशाको सञ्चार भइरहन्छ ।

४. नियताप्तिमा विघ्न-बाधाहरूमाथि विजय हासिल गरिन्छ र फल-प्राप्ति निश्चित हुन जान्छ ।

५. फलागममा फलप्राप्ति हुन्छ । नायक-नायिका वा मित्रशत्रुको मिलन हुन्छ ।

अर्थप्रकृति

नाटकीय प्रयोजनको सिद्धि वा फलप्राप्तिको कारण भएर बसेका पाँच अर्थप्रकृति हुन्छन्—वीज, बिन्दु, पताका, प्रकरी र कार्य ।

१. वीज भनेको वस्तुको प्रारम्भिक रूप हो, जो पछि विस्तृत भएर फैलिन्छ ।

२. विन्दु वीच-बीचमा विच्छिन्न हुन खोज्ने वस्तुलाई जोडेर राख्ने आधार हो ।

३. पताका कथानकमा व्यापक रहेको प्रासङ्गिक कथानकको नाम हो ।

४. प्रकरी प्रासङ्गिकको भेद हो, जो ठाउँ-ठाउँमा उपस्थित हुन्छ । अर्थात् यो पताका झैं व्यापक हुँदैन । नयाँ-नयाँ पात्रहरूको ठाउँ-ठाउँमा कार्याभिनय भई यो त्यहीं त्यहीं टुङ्गिँदै जान्छ ।

५. कार्य कथानकको त्यस रूपको नाम हो, जसको सिद्धिको लागि आरम्भदेखि नै यत्न चलिरहेको हुन्छ र जो पूरा भएपछि नाटक समाप्त हुन्छ ।

यी बाहेक वस्तुसंयोजनमा पताकास्थानको पनि विचार राखिएको छ । यो चार ठाउँमा प्रयुक्त हुन्छ । यो नाटककारको इच्छानुसार नाटकमा सबै सन्धिहरूमा यत्रतत्र प्रयुक्त हुन्छ ।

अर्थोपक्षेक पनि त्यस्तै महत्त्वपूर्ण मानिन्छ । वस्तुको अभिनयमा अप्र-योज्य र अप्रदर्शनीय मानिएको कुरा यसको माध्यमले वर्णनद्वारा सूचित गरिन्छ । वर्षौंमा घटित हुने घटनाहरूलाई यसमा पात्रहरूको बीच कुराकानी गराएर सूचित गरिन्छ । एक प्रकारले समय सङ्कलन पनि यसद्वारा गरिन्छ । यो पाँच प्रकारको हुन्छ—विष्कम्भक, प्रवेशक, चूलिका, अङ्कावतार र अङ्कमुख ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

१. विष्कम्भकमा भूत र भविष्यत्का घटनाहरूको सूचना दिइन्छ। अङ्कको आदिमा यसको आयोजन हुन्छ ।
२. प्रवेशक दुई अङ्कहरूको बीचमा हुन्छ । यसमा नीच पात्रहरू आउँछन् ।
३. चुलिकामा नेपथ्य वा पर्दा-भित्रबाट केही कुरा सूचित गरिन्छ ।
४. अङ्कावतार, पात्रहरूद्वारा संकेत गरेपछि जुन अङ्क आउँछ, त्यसलाई भन्दछन् ।
५. अङ्कमुख, त्यसलाई भन्दछन्, जसमा समस्त अङ्कहरूको सूचना होस् ।

यी सबैद्वारा सुदृढ रूपमा गुम्फित भएको नाटक वस्तुविन्यासम सफल मानिन्छ ।

अरिस्टोटलले वस्तु-विन्यासको सन्दर्भमा कथानकको तीन अवस्थाहरूको उल्लेख गरेका छन्–प्रस्तावना, उपाख्यान र उपसंहार ।

१. प्रस्तावना दुःखान्तको त्यो भाग हो, जो गायकवृन्दको पूर्वगानभन्दा पहिले आउँछ ।
२. उपाख्यान त्यो समग्र अंश हो, जो पूर्ण समूहगान (कोरस) को मध्यमा रहन्छ ।
३. उपसंहार, दुःखान्तको त्यो पूर्ण अंश हो, जसपछि कुनै समूहगान हुँदैन ।

यो विभाजन समूहगानको स्थितिको आधारमा गरिएको छ । विलियम हेनरी हड्सनले नाटकको कार्यावस्था (Dramatic line) पाँच निर्दिष्ट गरेका छन् । आधुनिक कालमा यही विभाजन मान्य भएको छ । यो विभाजन कथानकको रूपगठनको आधारमा गरिएको छ । परन्तु संस्कृत नाटकमा झैं सर्वप्रथम यिनले प्रस्तावनाको विधान पनि गरेका छन् ।

प्रस्तावना (Introduction or exposition)

यस भागमा कथानकको गर्भमा रहेको संघर्ष कस-कसको बीचमा पर्ने हो, त्यसको सूचना दिइन्छ । यो वास्तविक कथानक प्रारम्भ हुनुभन्दा पूर्व नै सम्पन्न हुन्छ ।

कथानक प्रारम्भ भएपछि त्यसका पाँच अवस्था हुन्छन्–

१. प्रारम्भिक घटना वा घटनाहरू (Initial incident or incidents) यसमा संघर्षको प्रारम्भ हुन्छ । संघर्ष पहिले नै अन्य प्रसङ्गमा लेखिए झैं

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नायक र खलनायकको बीचमा नायक र उसको भाग्य वा परिस्थितिको बीचमा, नायक र सामाजिक मान्यताको बीचमा, नायकको स्वयं आफ्नो चेतन र उपचेतनको बीचमा अथवा नायक र विरोधी जुनसुकै शक्तिहरूको बीचमा हुन सक्छ ।

२. विकासोन्मुख क्रियाव्यापार (Rising action growth or complication) यसमा क्रियाव्यापार (संघर्ष) लाई परिणाम अनिश्चित रहुन्जेम विकसित गरिन्छ ।

३. चरम सीमा (Climax, crisis or turning point)यस अवस्थामा संघर्षशील दुई शक्तिहरूमध्ये एकले परिस्थितिमाथि नियन्त्रण हासिल गर्छ र यसको चरम सफलता पनि निश्चित हुन्छ ।

४. संघर्षावसान वा निगति (Falling action, resolution, or denoument) यस अवस्थामा घटना-प्रवाह चरम सफलता-प्राप्तिको स्थितिमा पुग्छ ।

५. निष्कर्ष वा उपसंहार (Conclusion or catastrophe) यस अवस्थामा संघर्षको समाप्ति हुन्छ एक पक्ष विजयी हुन्छ ।

पाँच–अंके नाटकमा यो विभाजन-क्रम मिलेको हुन सक्छ । त्यसभन्दा बढी अङ्क भएकोमा दुई अङ्क वा तीन अङ्क–सम्म एउटै अवस्था रहन सक्छ । पांचभन्दा कम अङ्क हुने नाटकमा एक अङ्कमा नै अवस्थाको परिवर्तन हुंनसक्छ ।

संस्कृत नाटकमा पनि कार्यावस्था पाँच नै छ । दुवैको शब्दावलीमा अन्तर छ । संस्कृत नाटकको कार्यविभाजन संयोगान्त नाटकलाई लक्ष्य गरेर गरिएको छ । पाश्चात्य नाटकको चाहिं संयोगान्त-वियोगान्त अथवा सुखान्त-दुःखान्त दुवैलाई ध्यानमा राखेर नियोजित छ । कथानकको विकासमा संस्कृत नाटकमा रस र भावको अभिव्यक्तिलाई महत्त्व प्राप्त छ, पाश्चात्य नाटकमा संघर्षलाई ।

आधुनिक विचारमा संघर्षको अभाव भएको नाटक त नाटक नै ठहर्दैन । त्यसको न्यूनता पनि नाटकीय दोषमा गनिन्छ । हडसनले लेखेका छन्–

अन्य महान् गुणहरू हुंदा-हुंदै पनि संघर्ष-तत्त्व दुर्बल भएमा नाटक नित्य नै दोषपूर्ण ठहरिन्छ ।[१]

---

१. Aplay in which the elements conflicts-is slights will always be found defective as a play, however, great its other merits may be.

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नाटकीय प्रभाव

संस्कृत नाटक नैतिक शिक्षाको पक्षपाती भए पनि यसको मनोरागात्मक प्रभाव खास वैशिस्टचले पूर्ण छ । यसमा रसलाई प्रमुखता प्राप्त छ, ठाउँ-ठाउँमा एकरसताबाट मुक्तिको लागि विविध रसहरूको योजना भए पनि यसमा एउटै रसविशेषलाई प्रधानता प्राप्त रहन्छ । त्यसै प्रधान रसलाई पराकाष्ठामा पुऱ्याई रागात्मक प्रभाव उत्पन्न गर्ने चेष्टा राखिन्छ । 'उत्तर रामचरित' करुण रसप्रधान नाटक हो, यद्यपि यो संयोगान्त छ । 'अभिज्ञान शाकुन्तल' शृङ्गार रसलाई प्रधानता दिन्छ, यद्यपि विप्रलम्भ शृङ्गारको रूपमा करुण भावको अभिव्यक्ति यसमा प्रशस्त मात्रामा भएको छ । यसरी संस्कृत नाटकको प्रभाव रागात्मक हुन्छ । रसानुभूतिद्वारा दर्शकलाई आनन्द प्रदान गर्नु यसको मूल उद्देश्य हो ।

पाश्चात्य नाटकमा सुखान्तको प्रभाव हास्यात्मक वा हर्षात्मक हुन्छ । दुःखान्तको प्रभाव हुन्छ कारुणिक । अरिस्टोटलले यस प्रभावको विषयमा विचार गर्दा 'विरेचन सिद्धान्त' (Catharsis) को आविष्कार गरे ।

अरिस्टोटलको कथन छ—'दुःखान्तको रागात्मक प्रभाव एक विशिष्ट प्रकारको आनन्द हो, जो अनुकरणको माध्यमबाट करुणा र त्रासलाई जगाएर निष्पन्न हुन्छ ।'

दुःखान्तमा करुणा र त्रासको उद्रेकद्वारा मनोविकारको उचित विरेचन गरिन्छ ।

अर्थात् दुःखान्तमा करुणा र त्रासलाई उद्बुद्ध गरी मनका समस्त विकारहरूलाई निष्कासित गरिन्छ र यसरी मानसिक शुद्धिद्वारा आनन्दको उपलब्धि हुन्छ । पहिलो अवस्थामा वासनाको शमन हुन्छ, दोस्रो अवस्थामा आनन्दलाभ । यसरी दुःखान्तले नैतिक र रागात्मक दुवै थरी प्रभाव उत्पन्न गर्छ ।

प्लेटोले, काव्यले वासनाको दमन गर्ने साटो त्यसलाई पोषण र सिञ्चनद्वारा उद्बुद्ध गरी मानिसको नैतिकताको ह्रास गर्दछ भनी यसको घोर निन्दा गरेका थिए । उनका शिष्य अरिस्टोटललाई गुरुको काव्य-माथिको यो लाञ्छना ठीक लागेन । अतएव दुःखान्तको समर्थन गर्दै उनले यसबाट वासनाको शमन हुन्छ, औ मानसिक आल्हाद प्राप्त हुन्छ भने । आफ्नो कथनलाई प्रभावशाली बनाउन यिनले चिकित्सा-शास्त्रको विरेचन क्रियाको सहायता लिए । वैद्यपुत्र भएकाले चिकित्साको सन्दर्भमा विरेचन (Purgation) द्वारा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

रोगीको उदर–विकार हटाई उसलाई स्वास्थ्य र आनन्द (रोगमुक्तिको) प्रदान गरिएको उनले देखेका थिए । त्यसैले उनले पनि मानवको मनमा थुप्रिएर बसेका वासनात्मक विकारको दुःखान्तको अवलोकन गरेपछि त्यसमा प्रदर्शित करुण र त्रासयम दृश्यले गर्दा विरेचन हुन्छ; विकार नष्ट भएपछि चित्त प्रसन्न हुन्छ भन्ने देखाए । उनले वासनाको दमन हैन, शमन नै मानसिक स्वास्थ्यको लागि आवश्यक मानेको प्रतीत हुन्छ । यसो गरेर उनी आधुनिक मनोविज्ञान शास्त्रको समर्थन पाउन समर्थ भएका छन् ।

विरेचन–सिद्धान्तलाई लिएर विद्वान्हरूले अनेक थरी सिद्धान्त प्रतिपादित गरेका छन्, जसको विवरण डा. नरेन्द्रले 'अरस्तु का काव्यशास्त्र' मा दिएका छन् । तदनुसार कसैले यसको अर्थ नैतिक लिएका छन्, कसैले धार्मिक र कसैले कलात्मक । कोही यसको दुई पक्ष देख्छन्–अभावात्मक र भावात्मक । पहिलो पक्षमा मनोविकारको शमनद्वारा मनको विशदता उपलब्ध हुनु हो र दोस्रो पक्षमा यसको तात्पर्य आनन्दानुभूति हुनु हो । तर कोही विरेचन आनन्दानुभूतिसम्म पुग्दैन भन्दछन् । डा. नरेन्द्र यसै विचारका छन् । प्रो. बुचर कलात्मक परितोषको अर्थ लगाउँदै दोस्रो पक्षको समर्थन गर्दछन् । उनको के मन्तव्य छ भने विरेचनद्वारा त्रास र करुणाको कटु अनुभवबाट मुक्ति मिल्दछ, यो सुखको भूमिका हो । दुःखमा सुखको अनुभूति कसरी मिल्छ त भन्ने प्रश्नको उत्तरमा उनी भन्दछन्–त्रास र करुणा वास्तविक जीवनमा दुःखद हुन्छन्, तर दुःखान्तमा यी साधारणीकृत भएर आउँछन् र 'स्व' को सीमालाई नाघी कटुताहीन हुन जान्छन् र आनन्दप्रद हुन्छन् । कलात्मक प्रक्रियाद्वारा भावहरूको समंजन पनि सुखदताको जनक हुन्छ । परन्तु F. L. Lucas को कथन के छ भने हामी आफ्नो मनोविकारबाट मुक्ति पाउनको लागि दुःखान्त हेर्दैनौं, बरु विकारहरूलाई विपुल रूपमा पाउन चाहन्छौं । विरेचनको अर्थ मनोविकारको शुद्धीकरण होइन, बरु सन्तुलित र स्वस्थ रूपमा त्यसको उदात्तीकरण हो । अरूहरू भन्दछन्, यो प्रक्रिया राम्रो होइन । विरेचनद्वारा मनोवेगको उद्बोध त हुन्छ, तर यसबाट सर्वदा मनःशान्ति प्राप्त हुँदैन । दुःखान्त अवास्तविक हुनाले हामी कलाको आनन्द मात्र लिन्छौं, हाम्रो भाव उत्तेजित हुँदैन । परन्तु यस्तो भन्नुचाहिं असहृदयताको द्योतन गर्नु हो । दुःखान्तमा प्रदर्शित भावलाई साधारणीकृत रूपमा आफ्नो नबनाई कसैलाई कलाजन्य आनन्द प्राप्त हुन सक्तैन ।

जोसुकैले जेसुकै भने तापनि अरिस्टोटलले दुःखान्तका आस्वादनको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रसंगमा जुन विरेचन–प्रक्रियाको उल्लेख गरेका छन्, त्यसबाट उनले नैतिक प्रभाव र कलात्मक प्रभाव दुवैतर्फ संकेत गरेको प्रतीत हुन्छ। हाम्रो मनमा अनेक प्रकारका विकारहरू जम्मा भएर बसेका हुन्छन्, ती क्षुब्ध, अतृप्त र असन्तुष्ट हुन्छन्। समाजमा रहेका अनेक प्रकारका बन्धनले गर्दा तिनको परितोष हुँदैन र तिनले मानसिक स्वास्थ्यलाई विगारिराखेका हुन्छन्। तिनको निष्काशनको मार्ग आवश्यक छ। कल्पनाद्वारा मानिस आफ्ना कैयौं अतृप्त वृत्तिहरूलाई सन्तुष्ट पारी जीवनमा सन्तुलन कायम गर्दछ। कला औ काव्य कल्पनाकै सन्तान हुन्। मानिस जब दुःखान्त हेर्दछ, उही–उही मनोविकारले ग्रस्त पात्रहरूको साथ तादात्म्य–सम्बन्ध जोडी आफ्ना समस्त विकारहरूलाई निष्कासित गरिदिन्छ तब उसका मनको भार हलुङ्गो हुनजान्छ। यस स्थितिमा व्यक्तिगत सुखदुःखको विस्मरण हुन्छ र एक अनिर्वचनीय आनन्दको अनुभूति हुन्छ। यही कारण हो, जसले गर्दा मानिस करुण रसबाट बढी प्रभावित हुन्छ र त्यसलाई रुचाउँछ। चरित्रहरूको अन्तिम नियतिलाई देखेपछि त्याज्य गुणलाई त्याग्ने र ग्राह्य गुणलाई ग्रहण गर्ने एउटा प्रेरणा पनि स्वतः प्राप्त हुन्छ र चरित्रको उत्तम विकास गर्ने विचार मानिसमा उत्पन्न हुन आउँछ। यसरी 'विषष्य विषमौषधम्' भने झैं मनोविकारलाई मनोविकारकै उद्बोधन गरेर शमन गर्ने नैतिक प्रयोजन र कलात्मक परितोष दुवैको सिद्धिको मार्ग 'विरेचन-सिद्धान्त' ले देखाएको छ।

आधुनिक कालमा मानिस नैतिक प्रयोजनले प्रेरित भएर नाटक हेर्न जाँदैन, ऊ त कलात्मक आनन्द र बौद्धिक प्रभाव ग्रहण गर्ने आशाले जान्छ। प्राचीनकालका नाटक यदि नैतिक शिक्षण आनन्दको माध्यमले प्रदान गर्ने उद्देश्यले लेखिन्थे भने आधुनिक नाटक कलात्मक चमत्कार र बौद्धिक प्रभाव उत्पन्न गर्ने हेतुले लेखिन्छन् आधुनिक नाटकले दर्शकमा रागात्मक प्रभाव मात्र छाड्दैन, वरु त्यसभन्दा पनि बढी बौद्धिक प्रभाव छाड्न खोज्छ। अरिस्टोटलको अगाडि दुःखान्तलाई नैतिक प्रयोजनको साधन सिद्ध गर्ने समस्या थियो र उनले विवादास्पद विरेचन प्रक्रियाको आविष्कार पर्नुपर्‍यो। आधुनिक कालमा त्यो समस्या नरहेकोले यस्तो कुनै कठिनाइ त छैन। आजका दर्शक मनोविकारको विरेचन गर्न थिएटरमा जाँदैनन् पनि। अभिनय हेरेर मनोविनोद गर्न जान्छन्। परन्तु प्रवुद्ध दर्शक कुन कुरामा सावधान रहन्छन् भने नाटककार केवल कौतूहल पूर्ण दृश्य र आडम्बरपूर्ण कथोपकथनद्वारा उनीहरूलाई उल्लू मात्र बनाइरहेको छ वा जीवनको कुनै महत्त्वपूर्ण प्रश्न अगाडि प्रस्तुत गरी सोच्नको लागि वाध्य

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पनि गरिरहेको छ । त्यसैले आधुनिक नाटक कुनै खास प्रकारको शास्त्रीय नियममा नबाँधिई विभिन्न प्रकारका प्रयोगहरूमा नौलो–नौलो रूप लिएर देखा परिरहेको छ । कति नाटक नैतिक प्रयोजनको वास्ता नै गर्दैनन् । सम्भव छ, कति आनन्दको पनि वास्ता नगरून् । साधारणीकरण ? त्यसको पनि कतिमा त अभाव नै पाइएला ।

अभिनेय हुनको लागि नाटकमा चाहिने गुण

दृश्य रूपमा प्रस्तुत गरिनु वा अभिनेय हुनु नै नाटकको लक्षण हो–यस्तो हुँदा-हुँदै पनि कैयौं नाटक पनि यति वर्णनात्मक वा अन्य दोषले पूर्ण हुन्छन् कि तिनको पूरा–पूरा अभिनय गर्न सकिन्न । नाटकलाई अभिनययोग्य बनाउनको लागि निम्नलिखित कुराहरूमाथि ध्यान राख्नु आवश्यक छ ।

(१) **नाटकको आकारप्रकार**– आधुनिक युगमा लामा–लामा नाटकहरू हेरिरहने अवकाश र धैर्य दर्शकलाई हुँदैन । नाटक २½ वा तीन घण्टाभित्र सकिनु आवश्यक छ । यसको लागि नाटकको रूप सुगठित र आकार सुनिश्चित हुनुपर्छ । असंबद्ध घटनाहरूको मात्र योजना हुनुपर्छ । तब कथानक विशृङ्खलित हुन पाउँदैन र प्रभावशाली हुन्छ ।

(२) **पात्रहरूको संख्या**– रङ्गमञ्चमा पात्रहरूको ठूलो भीड खडा गर्नु उचित होइन । फेरि धेरै पात्र–पात्रा भएमा चरित्र–चित्रण राम्रो गरी हुन सक्तैन र दर्शकलाई पनि अनेक पात्रहरूको संख्या सकेसम्म कम हुनुपर्छ । वास्तवमा मुख्य पात्र-पात्रा पाँचमा नबढाई राखिएमा चरित्रहरूको विकास वा परिचय राम्रो गरी हुनसक्छ । त्यस्तै अल्पसंख्यक चरित्र भएको नाटक अभिनयको लागि पनि सुविधाजनक हुन्छ र प्रभावशाली पनि हुन्छ ।

(३) **अङ्क र दृश्य**– नाटकको रचना–विधानलाई सुन्दर र सुगठित पार्न अङ्क एवं दृश्यहरूको विभाजन सन्तुलित रूपमा गरिनुपर्छ । कुनै अङ्कमा धेरै दृश्य र कुनैमा नितान्त कम्ती दृश्य–औ कुनै दृश्य लामो र कुनै ज्यादै छोटो हुनु कलात्मक होइन । पूरा अङ्क मात्र भएको दृश्य–विभाजन नभएको नाटक झन् बढी अभिनयात्मक हुन्छ । किनभने बारम्बार पर्दा खसाइरहनुपर्दैन र दृश्यविधानको ज्यादा कठिनाइ पनि झेल्नुपर्दैन । तर प्रत्येक अङ्क एकनास हुनुपर्छ, ज्यादै ठूलो–सानो त हुनुहुँदैन । एक दृश्य काठमाडौं र अर्को दृश्य कलकत्ता हुनु रङ्गमञ्चको व्यवस्था र कथानकको तारतम्यको दृष्टिले उपयुक्त होइन । यस प्रकार अङ्क र दृश्यको विभाजनमा, आकारमा उचित सामञ्जस्य राखिए झैं दूर–दूरका स्थानहरूको दृश्यसंयोजनबाट नाटकलाइ जोगाउनुपर्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(४) **कार्यव्यापारको प्रमुखता–** नाटक कसैको चरित्र र कार्यको अनुकरण भएकोले यसमा वर्णनीय प्रसङ्गको विशेष महत्त्व हुँदैन। यसमा त कार्यव्यापार एवं संघर्षको नै महत्त्व हुन्छ। ती नाटक जसमा वर्णन र कोठे वाद–विवादको बाहुल्य हुन्छ, तिनको नाटकीय प्रभाव सशक्त हुँदैन। पात्र–पात्राहरू कुनै-न–कुनै कार्यको सम्पादन गर्निरहेका होउन्, कार्यमा प्रवेग र प्रवाह होस्, तव नै नाटक अभिनेय बन्नसक्छ ।

(५) **देश, काल र वातावरण–** नाटकमा देशविशेष, कालविशेष र वातावरणविशेषको चित्रलाई प्रस्तुत गरिन्छ। यी तीनको प्रत्यङ्कनमा वास्तविकता र औचित्यको पालन आवश्यक छ। हरेक देशको आफ्नै प्रकृति हुन्छ। हरेक कालको आफ्नै रीति–नीति हुन्छ र हरेक वातावरणको आफ्नै विशेषता हुन्छ।

(६) **कथोपकथन–** नाटकलाई अभिनेय तुल्याउन कथोपकथनको मुख्य भूमिका हुन्छ। कथोपकथन स्पष्ट, सारगर्भित र मर्मस्पर्शी हुनुपर्छ। यसमा औचित्यको ध्यान विशेष रूपमा राख्नुपर्छ। चरित्रको वर्ग, शिक्षा र योग्यता वा मानसिक स्तरअनुरूपको कथोपकथन हुनुपर्छ। यो जहाँसम्म संक्षिप्त र प्रवाहपूर्ण एवं प्रासङ्गिक वा तारतम्य मिलेको हुनुपर्छ। यसमा कृत्रिमता र अस्वाभाविकता भरिएको हुनुहुँदैन। पात्र–पात्राहरूलाई कण्ठ पार्न सुविधापूर्ण हुनुपर्छ।

(७) **भाषा–** नाटक गद्यमय हुनु स्वाभाविकताका दृष्टिले अत्यावश्यक छ। पद्यमय नाटकको आफ्नै काव्यात्मक विशेषता हुनसक्छ। तर हरेक पात्रले कवितामा बोलेको सुन्दा सम्वाद असहज प्रतीत हुनजान्छ। किनभने समाजमा सबै कवि हुँदैनन्, त्यसैले यदि कुनै पात्रविशेषले कवितामा बोल्छभने कुनै विशेष आपत्तिको कुरा त हुँदैन, तर सामान्यतया सबै पात्र–पात्राको भाषा सरल र बोधगम्य गद्यमा हुनु अपेक्षित छ। बोलचालको भाषामा सौन्दर्य हुँदैन र यसमा कुनै मार्मिक भावको प्रकाशन हुन सक्तैन भन्नु गलत धारणा हो। के 'मसान' को भाषामा सौन्दर्य छैन ? बोलचालको भाषा भन्नासाथ नीरस भाषा भन्ने बुझ्नुहुँदैन। सरस तर सरल, भावपूर्ण तर सुबोध भाषा अभिनेयात्मक गुणले युक्त मानिन्छ। पूरा साहित्यिक भाषा पाठ्य–नाटकको लागि उपयुक्त हुनसक्छ, सर्वसाधारणको बीच प्रदर्शनार्थ लेखिने नाटकको भाषामा साहित्यिक क्लिष्टता अवाञ्छनीय हुन्छ। भी. ई. सी. मोन्टेग्यूको कथन छ "नाटक जति साहित्यिक हुन्छन्, त्यत्ति नै वढी ती रङ्गमञ्चको लागि

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अयोग्य हुन्छन् औ जति बढी रङ्गमञ्चको योग्य हुन्छन् उति वढी असाहित्यिक हुन्छन् ।"

(८) आङ्गिक र सात्त्विक भावको प्रदर्शन र अभिव्यक्ति–पात्रहरू ठडोराजस्ता हुनु र संभाषण मात्र गर्न जान्ने हुनुबाट नाटकको अभिनेयता सिद्ध हुँदैन। अवसर र मनोभावअनुसार शरीरका वाह्य चेष्टा (अश्रुपात, स्वेदपात आदि) हरू प्रदर्शित गर्नु र हास्य–रुदन एवं खेद–स्फूर्ति, हर्ष–विषाद आदि भावहरूको प्रकाशन पनि आवश्यक छ। यसले गर्दा चरित्रहरूको सजीवता प्रकट हुन्छ र नाटकको प्रभाव समुचित रूपले पर्दछ।

(९) रङ्गमञ्च– नाटक र रङ्गमञ्चको सम्बन्ध नङ र मासुको झैं हुन्छ। रामकुमार बर्माको कथन छ, "नाटकको सार्थक अस्तित्त्व म रङ्गमञ्चको सम्बन्धसित नै सम्झन्छु।" पाठ्य नाटकको काम रङ्गमञ्चविना चल्न सक्ला तर अभिनेय नाटक रङ्गमञ्चविना निरर्थक छ। त्यसैले जुन नाटक अभिनेयार्थ लेखिन्छ, त्यसले रङ्गमञ्चको सहायता नलिईकन हुँदैन। नाटककारले साँचो अर्थमा आत्मप्रदर्शन रङ्गमञ्चको सहयोगविना गर्न सक्तैन। रङ्गमञ्चका आफ्ना केही शर्त हुन्छन्, नाटक तदनुकूल हुनुपर्छ। यस्ता दृश्यहरूको परिकल्पना व्यर्थ छ, जसलाई प्रस्तुत गर्न रङ्गमञ्च असमर्थ होस्।

नाटकको उद्देश्य

भरतमुनिले नाटकको उद्देश्य वा प्रयोजन नैतिक शिक्षण हो भनेका छन्। उनले शिक्षणतिर पूरा जोड दिएका छन् र नाटकलाई वेद झैं पूज्य, पवित्र औ कल्याणकारी भनेका छन्–

यो नाटक धर्म, यश, आयु कल्याण र बुद्धिवर्द्धक छ। यसबाट लोकले उपदेश पनि पाउने छ।[२]

नाटककार नाटक लेखेबापत धर्म र यशको भागी हुन्छ। दर्शक नाटक हेरेर बुद्धि बढाउँछ, उपदेश ग्रहण गरी तदनुकूल आचरण गरेर आत्महित गर्दछ, मानसिक वेदना विनष्ट हुने हुँदा आयु पनि बढाउन समर्थ हुन्छ।

अर्को ठाउँमा भरतमुनिले नाटक खास गरेर वेदनाव्यथितको लागि घाउमा लगाउने मलहम हो भन्न खोजेका छन्–

---

२. धर्म्यं यशस्यमायुष्यं हितं बुद्धिविवर्द्धनम्।
लोकोपदेशजननम् नाट्यमेतत् भविष्यति।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कुनै समयमा यो नाटक दुःखपीडित, श्रमव्यथित, शोकपीडित र तपस्वी सबैको लागि विश्रान्तिदायक हुनेछ ।[३]

कहीं 'त्रिवर्गसाधनं नाटचम्' भनेर नाटकलाई वेदकै समकक्ष सिद्ध गरिएको छ । नाटकमा जीवनकै चित्रण भएको हुन्छ तर संस्कृतका आचार्यहरूले त्यसतर्फ विचार नगरी यसको उद्देश्य नैतिक प्रयोजनको सिद्धि हो भन्ने देखाएका छन् । तर नाटकबाट मनोरागलाई सन्तुष्टि मिल्ने कुराको चर्चा गरी यसको उद्देश्य मनोरञ्जन भन्ने पनि उनीहरूले जनाएका छन् ।

पाश्चात्य दृष्टिमा नाटकको उद्देश्य हो जीवनको चित्रण । अरिस्टोटलले भनेका छन्–'दुःखान्तको उद्देश्य हो जीवनको भव्यतर चित्रण र सुखान्तको उद्देश्य हो त्यसको हीनतर चित्रण ।' उनले नाटकलाई अनुकरण–कला भनेका छन् र यसबाट प्राप्त आनन्द सार्वभौमिक हुँदैन भन्ने मत पनि व्यक्त गरेका छन् । 'विरेचन–सिद्धान्त' द्वारा चाहिं उनले नाटकको नैतिक र आनन्द दुवै देखाएका छन् । यसरी जीवनको चित्रण गर्नु र त्यसबाट नैतिक एवं सार्वभौम आनन्द प्रसारित गर्नु नाटकको उद्देश्य भयो ।

आधुनिक कालमा दुःखान्त र सुखान्त दुवैको उद्देश्य हो समाजको भव्यतर वा हीनतर यथार्थ चित्रण गर्नु । तर नाटककारले प्रस्तुत गर्न खोजेको विषयअनुसार कुनै नाटकको उद्देश्य नैतिक सन्देश दिनु, समाज-सुधार गर्नु वा जीवनको जस्ताको तस्तै रूप देखाउनु र व्यंग्य गर्नु वा मनोविकृतिले ग्रस्त नर–नारीको समस्यालाई अगि सार्नु इत्यादि हुनसक्छ । वास्तवमा जीवनको कुनै अङ्ग–विशेषमा देखिने असंगति, असन्तुष्टि वा यस्तै केही–न–केही त्रुटि-लाई लिएर नाटक लेखिन्छ । (प्रचारात्मक नाटकको कुरा छाडिदिऊँ भने) यस्तो स्थितिमा समस्यातर्फ दर्शकको ध्यान आकर्षित मात्र गरिदिनु वा समा-धानको बाटोतर्फ दर्शकलाई सान गरिदिनु आधुनिक नाटकको उद्देश्य हो भन्न सकिन्छ ।

---

३. दुःखार्त्तानां श्रमार्त्तानां शोकार्त्तानां तपस्विनाम् ।
विश्रान्तिजननं काले नाटचमेतत् भविष्यति ॥

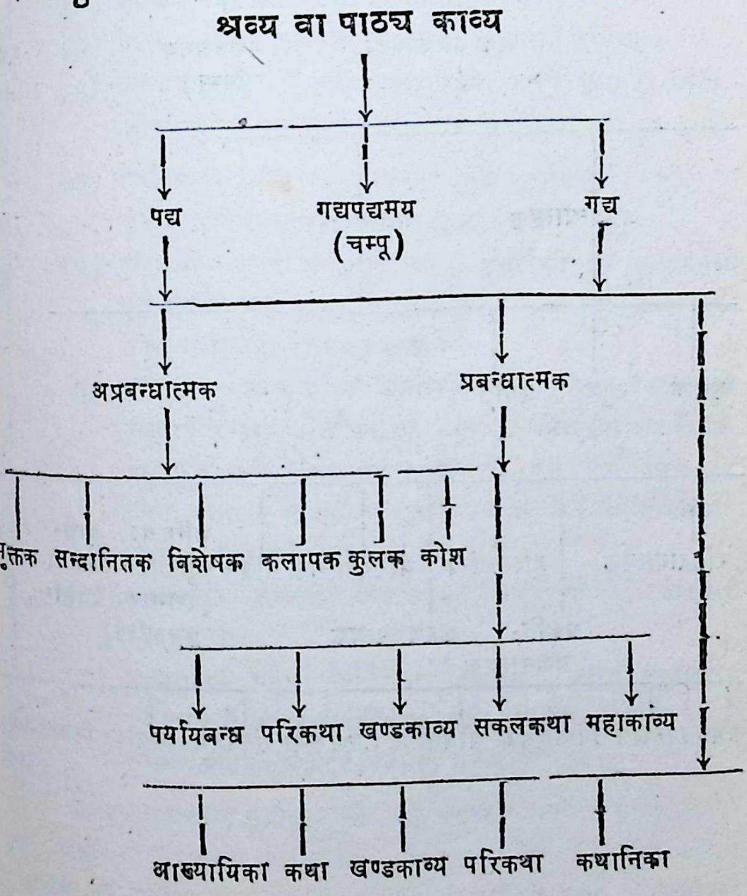
Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

श्रव्य वा पाठ्यकाव्य

जुन काव्यकृतिलाई सुनेर वा पढेर पूर्ण रूपले आस्वादित गर्न सकिन्छ त्यसलाई श्रव्य वा पाठ्य काव्य वा साहित्य भनिन्छ ।

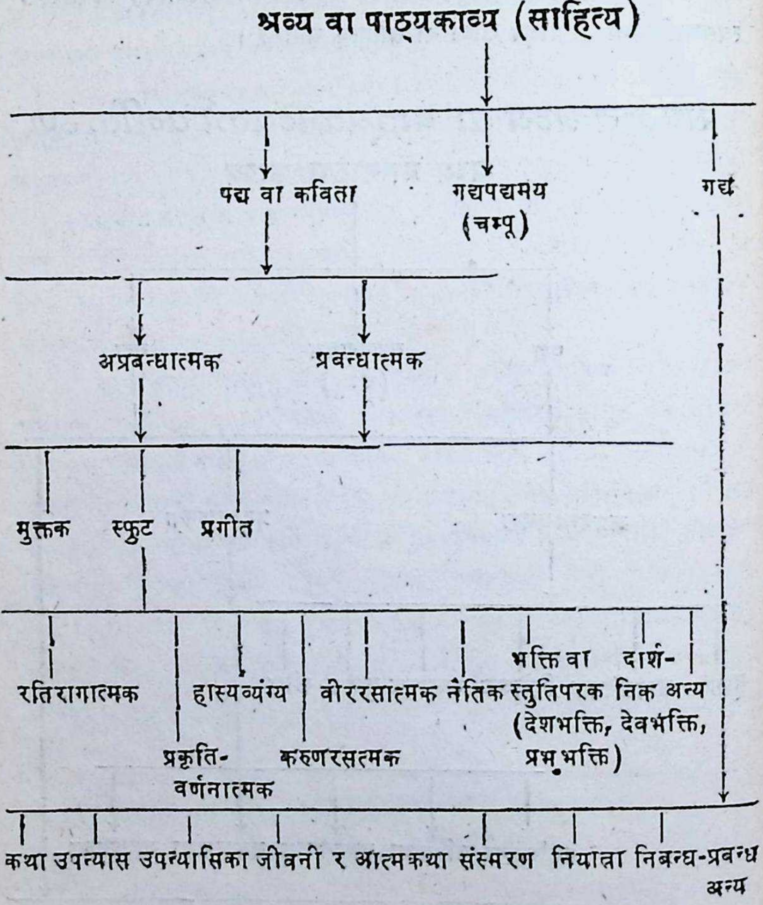
संस्कृत श्रव्य वा पाठ्यकाव्यको वर्गीकरण



Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नेपाली श्रव्य वा पाठ्यकाव्य (साहित्य)को वर्गीकरण



Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

संस्कृत श्रव्यकाव्यको परिचय

पद्य

(१) **मुक्तक–** स्वतन्त्र रूपले भाव-बोध गराउन समर्थ एकश्लोकी कवितालाई भनिन्छ ।

(२) **सन्दानितक–** दुई श्लोकी कवितालाई भनिन्छ । यसलाई युग्मक पनि भन्दछन् ।

(३) **विशेषक–** तीन पद्य भएको कवितालाई भन्दछन् ।

(४) **कलापक–** चार पद्य भएको कविता हो ।

(५) **कुलक–** पाँच पद्य भएको कविता हो ।

(६) **कोश–** परस्पर अनपेक्षि पद्यहरूको संग्रहलाई भनिन्छ ।

(७) प्रबन्धमा कुनै विषयको क्रमबद्ध रूपमा वर्णन हुन्छ । 'ध्वन्यालोक' नामक ग्रन्थमा प्रबन्धको पाँच भेद देखाइएको छ:–

(क) **पर्यायबन्ध–** यो खण्डकाव्यजस्तै हुन्छ । वसन्तादि ऋतु वा कुनै दृश्यको विस्तृत वर्णन यसमा गरिन्छ ।

(ख) **परिकथा–** यसमा धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष यी चार पुरुषार्थमध्ये कुनै एकको सिद्धिको लागि उद्यत नर-नारीका विचित्र प्रकारका अनेक वृत्तान्तहरूको वर्णन हुन्छ ।

(ग) **खण्डकथा–** मा कुनै एक घटनाको वर्णन हुन्छ । विश्वनाथले यसलाई खण्डकाव्य भनेका छन् । यसको परिचयमा'एक विषयको वर्णन' भन्ने लेखेका छन् । काव्यको कुनै अंश-विशेष-मात्र यसमा वर्णित हुन्छ भन्ने पनि उनको कथन छ । कसैले यसलाई 'सङ्घात' पनि भनेका छन् ।

(घ) **सकलकथा–** फलपर्यन्त वृत्तान्तहरूको वर्णन भएको रचनालाई भन्दछन् ।

(ङ) **महाकाव्य–** अनेकौं सर्गहरूमा विभाजित महान् रचनालाई भनिन्छ । विभिन्न आचार्यहरूले यसको लक्षण दिएका छन् । क्रमशः कतिपय लक्षणहरू प्रस्तुत छन्–

भामह– महाकाव्य सर्गबद्ध हुन्छ । महान्मध्ये महान् र अग्राम्य (भव्य) शब्द र अर्थले यो पूर्ण हुन्छ । यो अलङ्कारयुक्त हुन्छ । कुनै सज्जनको जीवन र कार्यमा यो आश्रित हुन्छ । यसमा मन्त्रणा, दूतसम्प्रेषण आदि र नायकको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अभ्युदयको वर्णन हुन्छ । यो पाँच सन्धिहरूले युक्त हुन्छ ।[४]

दण्डी– महाकाव्य सर्गहरूमा बाँधिएको हुन्छ ।

आरम्भमा यसमा आशीर्वादात्मक, नमस्कारात्मक वा वस्तुनिर्देशात्मक मङ्गलाचरण हुन्छ । कथानक ऐतिहासिक वा कुनै सज्जनको जीवनमा आश्रित हुन्छ । यसको लक्ष धर्म, धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष–यी चतुर्वर्गको प्राप्ति हो ।

यसको नायक दक्ष र उदात्तगुणी हुन्छ ।

नगर, समुद्र, पर्वत, ऋतु, चन्द्र-सूर्योदय, उद्यान, जलविहार, मधुपान, कामोत्सव, विरह, विवाह, कुमारजन्म, मन्त्रणा, दूत-प्रेषण आदि र नायकको अभ्युदयको वर्णन यसमा हुन्छ ।

यो अलङ्कारयुक्त हुन्छ र संक्षिप्त हुन्छ ।

रस र भावको अभिव्यक्तिले यो भरिएको हुन्छ ।

सर्गहरू अतिविस्तृत हुँदैनन् ।

यो छन्दमा बाँधिएको हुन्छ ।

यो सन्धिहरूले कसिएको हुन्छ ।

सर्वत्र भिन्न-भिन्न घटना र वृत्तान्तहरूको चर्चा यसमा हुन्छ ।

यो मनोरञ्जक हुन्छ ।

यस किसिमले राम्रो गरी सिंगारेर लेखिएको यो महाकाव्य कल्पनान्तरसम्म स्थायी हुन्छ ।[५]

---

४. सर्गवद्धो महाकाव्यं महतां च महच्च यत् ।
अग्राम्यशब्दमर्थं च सालंकारं सदाश्रयम् ॥
मन्त्रदूतप्रयाणादिनायकाभ्युदयं च यत् ।
पञ्चभिः सन्धिभिर्युक्तं नातिव्याख्येयमृद्धिमत् ॥

५. सर्गवद्धो महाकाव्यमुच्यते तस्य लक्षणम् ।
आशीर्नमस्क्रियावस्तुनिर्देशं वादि तन्मुखम् ॥
इतिहासकथोद्भूतमितरद्वा सदाश्रयम् ।
चतुर्वर्गफलोपेतं चतुरोदात्तनायकम् ॥
नगरार्णवशैलर्तु चन्द्रार्कोदयवर्णनैः ।
उद्यानसलिलक्रीडामधुपानरतोत्सवैः ॥
विप्रलम्भैर्विवाहैश्च कुमारोदयवर्णनैः ।
मन्त्रदूतप्रयाणादिनायकाभ्युदयैरपि ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विश्वनाथ– महाकाव्य सर्गबद्ध हुन्छ। यसमा धीरोदात्त गुण भएको एउटा देवता वा कुनै कुलीन क्षत्रिय नायक हुन्छ। एक वंशमा जन्मेका तर कुलीन र सज्जन अनेक राजाहरू पनि नायक हुनसक्छन् अर्थात् महाकाव्य एक नायक वा बहुनायक दुवै किसिमको हुनसक्छ। जस्तो एकनायक 'कुमारसम्भव', बहुनायक 'रघुवंश'। शृङ्गार, वीर र शान्त यी तीनमध्ये कुनै एक रस प्रधान हुन्छ र अन्य रसहरू यथास्थान अङ्ग रूपमा अभिव्यक्त हुन्छन्। महाकाव्यमा नाटकका पञ्चसन्धिहरूको उचित रूपले विन्यास हुन्छ। यसको विषयवस्तु कि त इतिहासबाट लिइएको हुन्छ कि त कविकल्पित कुनै सज्जनको जीवनबाट। यसमा धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष यी चारको प्रतिपादन हुन्छ र कुनै एकको सिद्धि यसको लक्ष्य। आदिमा नमस्कारात्मक, आशीर्वादात्मक वा वस्तुनिर्देशात्मक मङ्गलाचरण गरिएको हुन्छ। सर्गभरि एउटा छन्द र सर्गको आखिरीमा अर्कै छन्दको प्रयोग हुन्छ। सर्ग आठभन्दा बढी हुन्छन् र ती न ज्यादा छोटा र न ज्यादै लामा हुन्छन्। कुनै सर्गमा चाहिं विभिन्न छन्दहरूको प्रयोग हुन्छ। सर्गको अन्त्यमा आगामी सर्गको घटनाको संकेत गरिएको हुन्छ। सन्ध्या, सूर्य, चन्द्र, रात्रि, प्रदोष, अन्धकार, दिन, प्रभात, मध्याह्न, सिकार, पर्वत, ऋतु, वन, समुद्र, संभोग, विप्रलम्भ शृङ्गार, मुनि, स्वर्ग, नगर, मार्ग युद्धाभियान आदिको यथास्थान यथोचित रूपले वर्णन गरिएको हुन्छ। यसको नामकरण कवि, विषयवस्तु, नायक वा अन्य कुनै चरित्रको नामको आधारमा गरिएको हुन्छ।[६]

अलंकृतं च संक्षिप्तं रसभावनिरन्तम् ।
सर्गैरनतिविस्तीर्णैः श्रव्यवृत्तैः सुसन्धिभिः ।।
सर्वत्रभिन्नवृत्तान्तैरुपेतं लोकरञ्जनम् ।
काव्यं कल्पान्तरस्थायी जायते सदलंकृति ।।

६. सर्गबद्धो महाकाव्यं तत्रैको नायकः सुरः ।
सद्वंशः क्षत्रियो वापि धीरोदात्तगुणान्वितः ।।
एकवंशभवा भूपाः कुलजा बहवोऽपि वा ।
शृङ्गारवीरशान्तानामेकोऽङ्गी रस इष्यते ।।
अङ्गानि सर्वेऽपि रसाः सर्वे नाटकसन्धयः ।
इतिहासोद्भवं वृत्तमन्यद् वा सज्जनाश्रयम् ।।
चत्वारस्तस्य वर्गाः स्युस्तेष्वेकं च फलं भवेत् ।
आदौ नमस्क्रियाशीर्वा वस्तुनिर्देश एव वा ।।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पाश्चात्य काव्यशास्त्री अरिस्टोटलको महाकाव्यसम्बन्धी विचार

'महाकाव्य र दुःखान्तमा के समानता छभने दुवैमा उच्चतर कोटिका पात्रहरूको पद्यबद्ध अनुकृति रहन्छ। के चाहिं स्पष्ट छभने महाकाव्यका कथानकको निर्माण दुःखान्तको झैं नाटचसिद्धान्तको अनुसार हुनुपर्छ।

'जहाँसम्म यस्तो काव्यानुकृतिको प्रश्न छ, यसको रूप समाख्यानात्मक हुनुपर्छ र यसमा एक छन्दको प्रयोग हुनुपर्छ।'

'महाकाव्यमा एक ज्यादै ठूलो क्षमता हुन्छ, आफ्ना सीमाहरूको विस्तार गर्ने।'

'किन्तु महाकाव्यमा, उसको समाख्यानात्मक रूपले गर्दा एकै समयमा घटित हुने अनेक घटनाहरू प्रस्तुत गर्न सकिन्छन्। औ यी विषयसंगत छन् भने यिनबाट काव्यलाई घनत्व र गरिमा प्राप्त हुनसक्छ।'

'त्यसको आधार आदि-मध्य-अवसानयुक्त एक पूर्ण कार्य हुनुपर्छ। संगठनमा त्यो ऐतिहासिक रचनाभन्दा भिन्न हुन्छ, किनभने यसले एक कार्यलाई हैन, बरु एक कालखण्डलाइ औ त्यस कालखण्डमा एक वा अनेक व्यक्तिहरूसित सम्बन्धित सबै घटनाहरूलाई हाम्रो समक्ष उपस्थित गरिदिन्छ–चाहे यी घटनाहरू परस्पर असम्बद्ध नै किन नहोऊन्।'

क्वचिन्निन्दा खलादीनां सतां च गुणकीर्त्तनम् ।
एकवृत्तमयैः पद्यैरवसानोऽन्यवृत्तकैः ॥
नातिस्वल्पा नातिदीर्घाः सर्गा अष्टाधिका इह ।
नानावृत्तमयः क्वापि सर्गः कश्चन दृश्यते ॥
सर्गान्ते भाविसर्गस्य कथायाः सूचनं भवेत् ।
सन्ध्यासूर्येन्दुरजनीप्रदोषध्वान्तवासराः ॥
प्रातर्मध्याह्नमृगयाशैलर्तुवनसागराः ।
संभोगविप्रलम्भौ च मुनिस्वर्गपुराध्वराः ॥
रणप्रयाणोपयममन्त्रपुत्रोदयादयः ।
वर्णनीया यथायोगं साङ्गोपाङ्गा अमी इह ॥
कवेर्वृत्तस्य वा नाम्ना नायकस्येतरस्य वा ।
नामास्य सर्गोपादेयकथया सर्गनाम तु ॥

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यी विचारहरूको आधारमा डा. नगेन्द्रले बनाएको अरिस्टोटलको महाकाव्य-लक्षण यस किसिमको छ–

(१) महाकाव्य काव्यानुकृतिको एक भेद हो।
(२) यसमा उच्चतर कोटिको पद्यबद्ध अनुकृति रहन्छ।
(३) यसको वस्तुसंगठन दुःखान्तको झैं नाट्य-सिद्धान्तमा नै आधारित हुन्छ।
(४) यसको रूप समाख्यानात्मक (वर्णनात्मक) हुन्छ।
(५) यसमा एउटै छन्दको प्रयोग हुन्छ।
(६) यसमा आदि-मध्य-अवसानयुक्तसमग्र एवं सम्पूर्ण एउटै कार्य हुन्छ।
(७) यसमा आफ्नो सीमाको विस्तार गर्ने विशिष्ट क्षमता हुन्छ र त्यसैले परस्पर संबद्ध छन् भने एकै समयमा घटित हुने अनेक घटनाहरू प्रस्तुत गर्न सकिन्छ र तिनले गर्दा यो गरिमा र घनत्वले पूर्ण हुन्छ। अर्थात् यसको आयाम विस्तृत हुन्छ, जसको अन्तर्गत परस्पर सम्बन्धित विविध उपाख्यानहरूको समावेश रहन्छ।

अरिस्टोटलको विचारमा महाकाव्यको रचनाशैली तथा तत्व

महाकाव्यको रचनाशैली समाख्यानात्मक (वर्णनात्मक) हुन्छ। तर समर्थ कविले नाटयशैलीको पनि प्रयोग गर्छ। 'होमरजस्ता कुशल कवि प्रस्तावनाको रूपमा केही शब्द भनी चाँडै नै कुनै स्त्री वा पुरुषपात्रलाई मञ्चमा ल्याउँछन्।' यसरी परोक्ष वर्णनात्मक शैली र प्रत्यक्ष नाटकीय शैली दुवैको प्रयोग महाकाव्यमा हुन्छ। तर अरिस्टोटल नाटकीय शैलीलाई बढी रुचाउँछन्।

उनको विचारमा भाषाशैली प्रसन्न हुनुपर्छ, क्षुद्र होइन। असामान्य अर्थात् अप्रचलित शब्दहरूको विन्यासद्वारा उदात्त भाषाको उपयोगका उनी पक्षपाती छन्।

अरिस्टोटल महाकाव्यमा छन्दलाई अनिवार्य मान्दछन् र एक मात्र षट्पदी (वीर) छन्दको विधान गर्दछन्।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अरिस्टोटलले महाकाव्यमा चार तत्त्वहरूको स्थिति मानेका छन्–वस्तु चरित्र, विचार र पदावली ।

उनले वस्तुको आधार जातीय दन्त्यकथा, इतिहास वा कविकल्पनालाई मानेका छन् ।

उनको ममता नायक भद्र, वैभवशाली, यशस्वी र कुलीन हुनुपर्छ। त्यो उदात्तगुणी होस्, तर उसमा मानव-सुलभ दोष पनि देखियोस् भन्ने उनको कथन छ ।

महाकाव्यको प्रयोजन र प्रभाव दुःखान्तको मनोवेगको विरेचन र आनन्द दिनु भन्ने उनको विचार छ ।

'यस प्रकार आफ्नो अन्वितिमा यो काव्य रूप जीवन्त प्राणी झैं प्रतीक होला र आफ्नो विशिष्ट आनन्द प्रदान गर्ला ।'

औ, जो अद्भुत हुन्छ, त्यसले आह्लादित पनि गर्छ ।'

उनले महाकाव्यको चार भेद मानेका छन्–जटिल, सरल, नैतिक र करुण । उनले दुःखान्तका पनि यिनै चार भेद गरेका छन् ।

संस्कृत साहित्याचार्यहरू र अरिस्टोटलको महाकाव्य-विषयक मान्यताको तुलना

(१) महाकाव्यको वस्तुको आधार अरिस्टोटल जातीय दन्त्यकथा, इतिहास र कविकल्पनालाई मान्दछन्; संस्कृतका आचार्यहरू इतिहास, पुराण र कविकल्पनालाई । तर दुवै थरी महाकाव्यमा महान् विषय र भव्यतर जीवनको चित्रणको आग्रह गर्दछन् ।

(२) दुवै थरीको विचारमा नायक कुलीन, भद्र, यशस्वी, वैभवशाली र पराक्रमी हुनुपर्छ । परन्तु अरिस्टोटल सहज मानवीय दुर्बलताको प्रकाशनको समर्थन गर्दछन् भने संस्कृत–मनीषीहरू आदर्श चरित्रमाथि नै जोड दिन्छन् र दोषप्रदर्शन वर्जित मान्दछन् ।

(३) रचनाशैली दुवै थरीको दृष्टिमा समान छ । संस्कृत महाकाव्यहरू पनि समाख्यानात्मक र नाटकीय दुवै शैलीमा आवद्ध छन् । होमरका कृतिहरू पनि यस्तै छन् ।

(४) भाषाको विषयमा पनि दुवै थरी अलंकृत, लाक्षणिक र अभिव्यञ्जनात्मक शब्दहरूको प्रयोगको विधान गर्दछन् ।

(५) महाकाव्य छन्दोबद्ध हुनुपर्छ भन्ने दुवै थरीको विचार छ । फरक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

के छ भने अरिस्टोटल केवल एक 'वीर' छन्दको प्रयोग हुनुपर्छ भन्दछन्, तर संस्कृतका आचार्यहरू विविध छन्दप्रयोगको समर्थन गर्दछन् ।

(६) अरिस्टोटल महाकाव्यमा चार तत्त्वहरूको अवस्थिति मानेका छन्, संस्कृत-मनीषीहरूले तत्त्वहरूको अलग विवेचन नगरे पनि वस्तु, नेता र रस तीन तत्त्वहरूलाई विशेष महत्त्व प्रदान गरेका छन्–"वस्तुर्नेतारसस्तेषां भेदकः ।"

(७) अरिस्टोटल महाकाव्यको प्रयोजन दुःखान्तकै झैं मनो-विकारको विरेचन र तज्जन्य मनःशान्ति औ प्रभाव आह्लाद मान्दछन् । संस्कृत-आचार्य-हरू यसको प्रयोग पुरुषार्थचतुष्टय (धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष) मध्ये कुनै एक वा सबैको प्राप्ति मान्दछन् र प्रभाव मनोबिनोद र परमानन्दलाभ । आपनो आफ्नो किसिमबाट दुवै थरी चिन्तकहरू नैतिक शिक्षण र आनन्दप्राप्ति महा-काव्यबाट प्राप्त हुन्छ भन्ने देखाउँछन् ।

(८) अरिस्टोटल महाकाव्यलाई सरल, जटिल, नैतिक र करुण–चार प्रकारको मान्दछन् । संस्कृत साहित्यमा यसको विभाजन रीतिमुक्त, रीतियुक्त, श्लिष्ट (अनेकार्थी) र रीतिनियमोपेक्षक गरी चारै रूपमा गरिएको छ । तर दुवैका शब्दावली भिन्न छन् र रूप पनि भिन्न छन् ।

अन्य विद्वान्हरूको महाकाव्यसम्बन्धी मत

अंग्रेजीका विद्वान् हड्सनले महाकाव्यलाई विकसनशील र कलात्मक गरी दुई रूपमा विभाजित गरेका छन् । निजको विचारमा 'विकसनशील' महाकाव्य कुनै एक व्यक्तिको कृति नभई विविध युगका विविध प्रतिभाहरूद्वारा विरचित हुन्छ र क्रमशः यसको विकास हुँदै गएको हुन्छ । यसको कथानक विस्तृत र अनियन्त्रित हुन्छ । 'महाभारत' यस्तै महाकाव्य हो । 'कलात्मक' महाकाव्य चाहिं नियमानुकूल हुन्छ, प्रभावान्वितिले युक्त हुन्छ, नाटकीय हुन्छ र नियन्त्रित कथानकले सम्पन्न हुन्छ । यो व्यक्ति–विशेषद्वारा विरचित हुन्छ ।

पाश्चात्य साहित्यमा पश्चाद्वर्ती आलोचकहरूले पनि महाकाव्य परि-भाषा गरेका छन् । तर थोरै परिवर्तन र परिवर्द्धनका अतिरिक्त अरिस्टोटलको मूलमान्यतालाई सबैले मानेकै प्रतीत हुन्छ । पहिले महाकाव्यमा प्राचीन घटना र प्रख्यात चरित्रलाई महत्त्व दिइन्थ्यो भने पछि नवीन घटना र अप्रख्यात चरित्र-लाई स्थान दिइयो । टेसोले 'महाकाव्यमा प्राचीन र नवीन दुवै किसिमका घटनाहरूको वर्णन गर्न सकिन्छ" भने । पहिले महान् र भव्य विषयको नै प्रस्तुतीकरण भयो, पछिबाट सामान्य र क्षुद्र विषयको प्रवेश पनि स्वीकृत

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भयो। टिसियर्डले भनेका छन्–"महाकाव्यको कथावस्तु जीवनको अधिकतम सुविस्तृत पक्षसित सम्बन्धित हुनुपर्छ। त्यसमा अतिसाधारण विषयदेखि लिएर अतिमहान् विषयको वर्णन गर्न सकिन्छ।"

नेपाली साहित्यमा क्रान्तिकारी महाकाव्य 'चिसो चूल्हो' का लेखक बालकृष्ण समले महाकाव्य विषयक आफ्नो मान्यता निम्नलिखित रूपमा प्रस्तुत गरेका छन्:

"संलग्न रूपले लेखिएका धेरै कविताहरूको संग्रह नै महाकाव्य हो। त्यसमा कविले विभिन्न छन्द, रस, अलङ्कार, शैली तथा विषयमा आफ्नो कविता प्रदर्शित गरेको हुन्छ।'

अर्थात् उनको विचारमा एकअर्कासित सम्बन्धित अनेक कविताहरूको संग्रह महाकाव्य हो। यसका तत्त्व हुन्–छन्द, रस, अलङ्कार, विषय र शैली।

महाकाव्य काव्यको सबभन्दा प्राचीन विधा हो। तर यसको रूप शैली तथा प्रतिपाद्य विषयमा त्यति सारो परिवर्तन त आएन, जति नाटक तथा अन्य विधाहरूमा। यसमा कुनै–न–कुनै रूपमा (अपवाद छाडी) आदर्शप्रेम, प्राचीनताको गौरवगान र भव्यतर जीवनको प्रस्तुतीकरण हुँदैरहेको छ। मानौं परम्परा-पालनमा नै यसको गौरव निर्भर छ। मानौं वर्तमानभन्दा यसलाई अतीत नै प्यारो छ। वास्तवमा महाकाव्यमा जीवन र प्रकृतिको विराट् र र व्यापक चित्रण त अपेक्षित छ तर प्राचीनता र दिव्यता, आदर्श र भव्यता नै यसको प्रतिपाद्य हुनुपर्छ भन्नु रूढिबद्धताको परिचय दिनु हो। यसमा अमुक प्रकारको नायक हुनुपर्छ भन्ने पूर्वाग्रह पनि उचित छैन। जस्तोसुकै जीवनको चित्रण भए पनि विषयको निर्वाह उचित रूपले भएको छ र नायकको, त्यो सर्वसाधारण वर्गको नै किन नहोओस्, चरित्रमा जीवनको झञ्झावातलाई झेल्ने उत्साह; प्रतिगामी वा विरोधी शक्तिसित संघर्ष गर्ने जोस र उमङ्ग छ-भने, त्यो दुःखान्त नै किन नहोओस् महाकाव्य हुनसक्छ। कुनै नियम शाश्वत हुँदैन। त्यसैले आधुनिक महाकाव्य प्राचीन लक्षणमा पूरापूरी मिल्दैनन्। हुन पनि पहिले रचना हुन्छ अनि आलोचना गरिन्छ। महाकाव्य पहिले लेखिए, यिनको रूपतत्त्वलाई हेरी हेरी लक्षण पछिबाट बनाइए। आधुनिक परिवर्तित मान्यता र विचारलाई ध्यानमा राखी महाकाव्यको परिभाषा यस्तो बनाउन सकिन्छ–

महाकाव्य कवितामा निबद्ध यस्तो बृहत् परन्तु श्रृंङ्खलित र सुगठित प्रबन्धात्मक वा आख्यानात्मक रचना हो, जसमा प्राचीन र नवीन कुनै पनि

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विषयको आधारमा मानव जीवनको यथार्थ र आदर्शलाई प्रकृतिको विराट् रूप र सौन्दर्यले समन्वित पारी प्रस्तुत गरिन्छ ।

महाकाव्यमा निम्नलिखित तत्त्व स्वीकार्य हुनसक्छन्–(१) विषयवस्तु, (२) चरित्र, (३) सम्वाद, (४) रस, (५) अलङ्कार, (६) प्रकृति चित्रण, (७) जीवव–दर्शन (८) शैली र छन्द । महाकविले शास्त्रीय वा लोकलयी वा स्वतन्त्र छन्दको प्रयोग गर्न सक्छ र गद्यात्मक शैलीको महाकाव्य पनि लेख्न सक्छ ।

महाकविले ध्यानमा राख्नुपर्ने कुरा

महाकाव्य वर्णनात्मक हुन्छ । कहीं-कहीं नाटकीय शैलीको प्रयोगले यसलाई बढी प्रभावकारी तुल्याउँछ । यसमा वीरता, प्रेम र करुणालाई केन्द्र बनाई विषयको प्रस्तुतीकरण गर्नु समीचीन र लाभकारी छ । किनभने मानव-प्रकृति मुख्यतया यी तीन भावनाहरूद्वारा नै गम्भीर रूपले आन्दोलित भइ-रहन्छ । यथास्थान औचित्यलाई ध्यानमा राखी हास्य र व्यंग्यको प्रयोग पनि वाञ्छनीय छ । क्रोध, घृणा, आश्चर्य आदि भावहरू पनि मानवसित सम्बद्ध नै रहने हुंदा तिनको यथास्थान अभिव्यक्ति आवश्यक छ । समाजको विस्तृत परिवेशलाई लिएर लेखिने हुँदा क्षुद्र र महान् दुवै विषय र सज्जन र दुर्जन दुवै प्रकारका मानवप्रकृतिको संघर्षको सहज स्वाभाविकतासाथ चित्रण हुनुपर्छ । मानवमात्र समान भएको हुँदा उसको हर्ष र विषाद एवं सुख-दुःखको अनुभूति पनि सार्वभौम हुन्छ । अभिमाज्य चरित्र नै मानव प्रतिनिधि हुन्छ र सर्वसाधारणमा अपेक्षित नाटकीय गुण वा वैशिष्टच हुन्छ भन्ने केही छैन । मुख्य कुरा त के हो भने नायक जुनसुकै वर्गबाट लिइएको होस्, तर प्रतिपाद्य विषय नायकको भौतिक र मानसिक स्थितिको अनुकरण हुनुपर्छ । कुनै मूर्ख र निष्क्रिय नायकको माध्यमले महाकाव्यको अन्तर्गत महान् र गम्भीर विषयको उपस्थापन अस्वाभाविक, प्रभावहीन र अतएव हास्यास्पद पनि हुनजान्छ । नायक बनाए-पछि निम्न-वर्गीय चरित्रलाई पनि शिक्षा र संस्कारले संपन्न प्रभावशाली, संघर्ष क्षम, निर्णायक बुद्धि भएको व्यक्तित्वको रूपमा उभ्याउनुपर्छ । विषय पनि नूतन-पुरातन वा काल्पनिक ऐतिहासिक जुनसुकै होस्, त्यसमा तत्कालीन चेतना समस्या, चिन्तन, मान्यता, रीति, नीति एवं राष्ट्रिय भावनाको प्रत्यङ्कन हुनु आव श्यक छ । किनकि महाकाव्य कुनै पनि जातिको सांस्कृतिक दर्पण हो ।

महाकाव्यको भाषामा प्राञ्जलता, उदात्तता र गरिमा त हुनुपर्छ परन्तु भाषालाई सिङ्गार्ने ध्याउन्नमा महाकवि व्यस्त भयो भने आलङ्कारिता र जटि-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

लता त उत्पन्न होला तर भावको ह्रास हुने खतरा रहन्छ। भावमा गरिमा र सौन्दर्य भयो भने भाषामा सौष्ठव र उदात्तता उत्पन्न हुन्छ। शास्त्रीय छन्दको आग्रह आवश्यक छैन। तर गद्य कवितामा फितलोपना आउनु शोभाजनक हुँदैन। भावको प्रवाह निश्चित गतिमा प्रवाहित हुने नदीको झैं यतिपूर्ण भएमा श्रव्यगुणको वृद्धि हुनाको साथै, त्यसमा जुन माधुर्य औ सरसता आउँछ, त्यसले काव्यसौन्दर्यको उत्कर्ष नै हुन्छ। पंक्तिमा नसुहाउने विदेशी शब्द र बहुप्रचलित सौन्दर्यविहीन देशी (ग्राम्य) शब्द दुवै थरीको प्रयोगबाट बच्नु महाकविको लागि आवश्यक छ। लक्ष्यार्थ र व्यंग्यार्थले भरिएका शब्दहरूको प्रयोग गरी अभिव्यञ्जना-सौन्दर्यको प्रदर्शन गर्नु महाकविको शिल्पको कसी हो।

यी बाहेक महाकविले अनावश्यक विस्तार र विचरण तथा अनियन्त्रित कल्पनाको पाशबाट पनि आफूलाई जोगाउन सक्नुपर्छ। कल्पनाको सहायता अतिरञ्जित स्वप्नलोकको दृष्टिको लागि नलिई पृथ्वीबाट सञ्चित गरिएका अनुभूति र भावराशिलाई आकार प्रदान गरी पाठकको लागि ग्राह्य तुल्याउनमा लिनुपर्छ। यसो गरेमा नै महाकाव्य सुगठित कलाकृति बन्दछ र आफ्नो प्रभाव र उद्देश्य पूरा गर्न सफल हुन्छ।

गद्य

१. **आख्यायिका–** यसमा लेखकको वंश-प्रशंसा विस्तारपूर्वक गरिएको हुन्छ। कन्याको हरण, संग्राम, विरह, विपत्ति आदिको वर्णन हुन्छ। यो गद्यमय हुन्छ र 'उच्छ्वास' एवं 'परिच्छेद' मा विभक्त हुन्छ।

२. **कथा–** यसमा लेखकले आफ्नो-प्रशंसा संक्षेपमा गरेको हुन्छ। मुख्य विषयको प्रतिपादनार्थ कथान्तरको समावेश हुन्छ। परिच्छेद हुंदैन, भए पनि 'लम्वक' हुन्छ।

३. **खण्डकथा–(४) परिकथा–**यी दुवैमा मन्त्री वा ब्राह्मण नायक हुन्छ। करुण रस प्रधान हुन्छ। विरह-वर्णन हुन्छ। यी दुवैमा के भेद छभने खण्डकथा कथाजस्तो हुन्छ र परिकथामा कथा र आख्यायिका दुवैको गुण हुन्छ।

५. **कथानिका–** आरम्भमा यसमा भयानक रस हुन्छ, बीचमा करुण रस हुन्छ र अन्त्यमा अद्भुत रस हुन्छ।

६. **चम्पू–** यसमा गद्य र पद्य दुवैको मिश्रण हुन्छ।

□

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नेपाली काव्य परिचय

कविता

(क) प्रबन्धात्मक

१.खण्डकाव्य–यसमा जीवनको एक अंशविशेषको झलक प्रस्तुत गरिन्छ। यसमा एउटै सीमित कालखण्डमा वा अल्प अवधिमा घटित एउटै घटना, एउटै चरित्र र एउटै प्रभाव उपस्थित हुन्छ। यसमा एउटै रसको अभिव्यक्ति एउटै छन्दमा गरिनु अपेक्षित छ। तर यस्ता खण्डकाव्य पनि लेखिएका छन्, जसमा विविध घटना र विविध चरित्रहरूको समावेश छ। तिनलाई आदर्श खण्डकाव्य भन्न सकिन्न। घटनाको विविधता र चरित्रको अनेकता त्यहाँ क्षम्य हुनसक्छ, जहाँ मूल कथानकको प्रभावलाई तिखार्न र मुख्य चरित्रको व्यक्तित्वलाई उघार्न त्यसो गर्नु अत्यावश्यक हुनजान्छ।

(क) शास्त्रीय छन्दमा विरचित-राजेश्वरी, वनबाला, त्रिभुवन, ऋतु-विचार आदि।

(ख) स्वच्छन्द छन्दमा विरचित–उर्वशी।

(ग) लोकलयमा विरचित-मुनामदन, कुञ्जिनी, लूनी।

(घ) गद्यकवितात्मक-आगो र पानी, सूर्यदान।

विषयका आधारमा नेपाली खण्डकाव्य ऐतिहासिक, सामाजिक, प्रकृति-चित्रणात्मक, पौराणिक र नैतिक गरी पाँच छन्।

(क) ऐतिहासिक–राजेश्वरी, हिमज्योति, पृथ्वीनारायण आदि।

(ख) सामाजिक–मुनामदन, पापिनी आमा, कुञ्जिनी आदि।

(ग) प्रकृतिचित्रणात्मक–ऋतुविचार।

(घ) पौराणिक–उर्वशी, रावण जटायु युद्ध आदि।

(ङ) नैतिक–हुस्सू पथिक।

रसभावका आधारमा नेपाली खण्डकाव्य निम्नलिखित छन्:–

(क) शृङ्गारात्मक वा रतिरागात्मक– पिकदूत, वसन्ती, देवयानी आदि।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(ख) वीररसात्मक– हिमज्योति, पृथ्वीनारायण आदि ।
(ग) करुणरसात्मक– गौरी, मुनामदन, यशस्वीशव आदि ।
(घ) वैराग्यात्मक– वैराग्य लहरी ।
(ङ) दार्शनिक– आगो र पानी ।
(च) भक्तिपरक– प्रह्लाद भक्ति कथा ।

(२) **उपमहाकाव्य वा एकार्थक महाकाव्य–** यो यस्तो कृति हो, जो खण्डकाव्य र महाकाव्यको बीचमा पर्दछ । यो खण्डकाव्यभन्दा आकारमा, उद्देश्यमा, प्रभावमा र प्रतिपाद्य विषयमा विस्तृत र बृहत् हुन्छ, परन्तु महाकाव्यका सबै गुण र विशेषता यसमा हुँदैनन् । यसमा विषयवस्तु एकाङ्गी वा एकाश्रित हुन्छ, चरित्र, पनि एक हुन्छ, परन्तु ऋतुवर्णन, प्रकृतिका विविध अवस्था र रूपको चित्रण, अनेकौं घटनाहरूको वर्णन, विविध रसहरूको अभिव्यक्ति र अनेकौं समस्याहरूको उल्लेखचाहिं हुन्छ । यो आठभन्दा बढी अध्याय-हरूमा वा विश्रामहरूमा विभाजित हुन्छ । त्यसैले यसलाई उपमहाकाव्य वा एकार्थक महाकाव्य भन्न सकिन्न । नेपालीमा तरुण-तपसी यस्तै रचना हो ।

(३) **महाकाव्य–** यसको विषयमा विस्तृत विचार माथि नै गरिसकिएको छ । नेपालीमा रचना-सिद्धान्तको दृष्टिले तीन थरी महाकाव्य छन्– (१) रीतिबद्ध (२) रीतिनिवमोपेक्षक र (३) रीतिविरोधी ।

(क)–(१) **रीतिबद्ध महाकाव्य–** नेपालीमा महाकाव्यको क्रम भानुभक्तको रामायणबाट प्रारम्भ हुन्छ । यसमा कविकर्तृत्व, अनुवाद, घटनाहरूको संक्षेपीकरण, नेपालीपन, आफ्नो रुचि र इच्छानुसारको परन्तु मार्मिक प्रसङ्ग र विषयको उपस्थापनमा सीमित छ । कविले आफ्नो स्वतन्त्र कल्पनाको इन्द्रधनुष, अनुभूतिको मौलिक उद्भावना एवं अभिव्यक्तिको चित्तचमत्कारी मोहिनी प्रस्तुत गर्न सकेका छैनन् । त्यसैले यसको गणनाको उस्तोविधि महत्त्व भलै नहोस् तर प्रथम महाकाव्य भएकोले मात्र होइन, गुणात्मक प्रभावको दृष्टिले यो सफल कृति हो । यसलाई महाकाव्यको लक्षणमा मिलाउने किसिमले कविले लेखेको पनि प्रतीत हुँदैन । यसमा मङ्गलाचरणको औपचारिकता निर्वाहित नभएको मात्र होइन, महाकाव्योचित अन्य गरिमाको समावेशको ध्यान पनि राखिएको छैन । एक प्रकारले यो पुराण नै हुन गएको छ । यो पूर्ण कलात्मक एवं शास्त्रीय नियममा बद्ध रचना होइन ।

नेपालीको रीतिबद्ध महाकाव्य 'आदर्श राघव' हो । यो महाकाव्यका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

लक्षणग्रन्थलाई अघिल्तिर राखी लेखिएको रचना हो। प्रबन्ध-विधान, रस-योजना र औचित्य-निर्वाहमा यो कृति आदर्श छ। यसमा कविकौशल छन्दो-विधान, शब्द-विन्यास र इतिवृत्त निर्वाहको रूपमा विशिष्ट छ। मनोरागलाई नयाँ-नयाँ अभिव्यक्ति र सौन्दर्यले सम्पृक्त पारी रागात्मक तत्त्वलाई उद्बुद्ध गर्नुभन्दा बढी ध्यान रामायणको सार-संक्षेप उतार्न र धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष-लाई अर्थ्याई आफ्नो विद्वत्ताको प्रकाशनतर्फ लगाइएको छ। जे भए पनि महा-काव्यको लागि आवश्यक समस्त तत्त्वहरूले भरिएको शास्त्रीय विधिनिषेधलाई शिरोपर गरी तयार गरिएको नेपालीको यो पहिलो र एक्लो महाकाव्य हो। महाकाव्यको रूपमा यत्तिको सफल रचना अरू देखिएन।

नेपालीको पहिलो मौलिक महाकाव्य मानिने 'शाकुन्तल' पनि रीतिबद्ध छ। बिषयवस्तु, नायक, रसभाव, छन्द, प्रकृतिचित्रण आदि सन्दर्भमा यस महाकाव्यले शास्त्रीय नियम पछ्याएको छ। यसमा कालिदासको 'अभिज्ञान शाकुन्तल' मा ब्रह्मचारी कण्वकी धर्मभगिनीका रूपमा रहेकी गौतमीलाई उनकी धर्मपत्नीका रूपमा चित्रित गरेर औचित्यको हत्या गरिएको छ अनि चार चरणमा सीमित रहने श्लोकलाई ३६ चरणसम्मको बनाई परम्पराभन्दा भिन्न प्रयोग गरिएको छ। भावको महाप्रवाह र कल्पनाको उच्च उडानले भरिएको यो महाकाव्य संरचनाका दृष्टिले कसिलो नभई शिथिल छ। औचित्य-निर्वाहमा असावधानी, वस्तुसङ्गठनमा आवश्यक होसियारीको अभाव, शब्द प्रयोगमा निरंकुशता, अनियन्त्रित कल्पना र उन्मुक्त भावधाराका कारण रूपका दृष्टिले यो दोषपूर्ण रचना बनेको छ। यो परिष्कारवादविरोधी स्वच्छन्दता-वादी महाकाव्य हो र रूपविधान त्रुटिपूर्ण भए पनि यो नेपालीको सर्वोच्च महाकाव्य हो।

(२) **रीतिनियमोपेक्षक**–'सुलोचना' नेपालीको त्यो सर्वथा मौलिक र कविकल्पना-प्रसूत सामाजिक महाकाव्य हो, जसले शास्त्रीय नियमको पूर्ण रूपले बहिष्कार नगरे तापनि त्यसप्रति केही उपेक्षा देखाएको छ। शास्त्रीय विधान अनुसार महाकाव्यको नायक उच्चकुलोत्पन्न, धीर, वीर र संभ्रान्त हुनुपर्नेमा यसले वर्णसंकर, भीरु र उत्साहरहित नायकलाई प्रस्तुत गरेको छ। नायिका गुणवती, शीलवती, पतिव्रता र स्वकीया हुनुपर्नेमा यसले परकीया युवती-लाई नायिका बनाउने साहस गरेको छ। लामो इतिवृत्त, एक सर्ग मङ्गला-चरण, सामाजिक रीतिनीतिको आलोचना-प्रत्यालोचना, आस्तिक-नास्तिकवाद-को बहस, प्रगतिशीलता र सुधार, रूढिवादिता र परम्परावाद वा यथास्थिति-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वादको विरोध व्यक्तिवाद आदि विविध विषयको योजनाहीन रूपमा प्रस्तुतीकरण गर्दा यस महाकाव्यले भावघनत्व र अभिव्यक्ति-सौन्दर्यको प्रदर्शन गर्न सकेको छैन। दशदिने हतारमा लेखिएको लहडबाजीको प्रमाणस्वरूप रहेको यो कृति देवकोटाको आशुकवित्व, शीघ्रमहाकवित्व वा रससिद्धत्वको विजय-पताकाको रूपमा त ठडिएको छ तर महाकाव्यको गौरवमय व्यक्तित्व यसले पाउन सकेको छैन। यसमा कविको भावलोक त्यति गहन र विस्तृत देखिदैन। कल्पना त्यति रमाएको पाइँदैन, लक्षणा र व्यंजनाको सौन्दर्य कम छ। यसमा पुनरुक्ति र ठाउँ-ठाउँमा नीरस तथा अस्पष्ट विचार व्यक्त भएको छ। विचारमा पनि परस्पर सङ्गति छैन। यसदेखि निराश भएर एक आलोचकले 'सुलोचनालाई देवकोटाको रचना भन्नु उनलाई गाली गर्नु' हो भनेका छन्। देवकोटा हुँदैमा सर्वाङ्गसुन्दर कृतिको जनक हुनुपर्छ भन्ने केही छैन। गुण-दोष थोरथोर जसमा थनि हुन्छ। शाकुन्तलको दाँजोमा यो निकृष्ट लाग्छ, तर यसमा काव्य-गुणको सर्वथा अभावचाहिं छैन। वास्तवमा यसको आफ्नै महत्त्व छ। यो एउटा प्रयोग थियो दश दिनमा महाकाव्य लेखिन सक्छ कि सक्तैन भन्ने प्रयोग। प्रतिभा भए लेखिन सक्तछ भन्ने प्रमाण यसले दियो। तर यसका अन्य प्रयोग आगामी महाकविहरूको लागि पथ-प्रदर्शक बने, 'सुलोचना' को महत्त्व यसैमा छ। यसले सर्वप्रथम शास्त्रीय रूढिलाई केही अंशमा बिदा दियो। यसले सामयिक समस्यालाई अगि सारी विधवा-विवाहको समर्थनका साथै कुलीनता-को आडम्बर, धार्मिकता, पौरोहित्यवाद वा कर्मकाण्डवादको फोस्रोपनाको भण्डाफोर गरी स्त्री र पुरुषको आत्मिक मिलनको मूलाधार प्रेम हो भन्ने देखाई वैवाहिक रीतिमा सुधारको सिफारिश गऱ्यो।

(३) **रीतिविरोधी**–'चिसो चूल्हो' नेपालीको पहिलो रीतिविरोधी महाकाव्य हो। यसले रचनाविधान, शैली, विषय, चरित्र र जीवन-दृष्टि प्रत्येक कुरामा प्राचीन परिपाटीलाई सलाम गरी नयाँ आयाम प्रस्तुत गऱ्यो। अभिजात वर्गकी परकीया तरुणीलाई नायिका र तत्काल अस्पृश्य ठहरिएको तथाकथित शूद्र वर्गको दमाई युवकलाई नायकको रूपमा प्रस्तुत गर्नेकाम गऱ्यो। यसरी 'सुलोचना'का कर्ताले देखाएको परम्पराप्रतिको उपेक्षालाई यसले विरोधको रूपमा विकसित गऱ्यो। असमान वर्ग र स्तरका नायक-नायिकालाई प्रस्तुत गरे तापनि तिनको जीवनको सेरोफेरोमा कथानकलाई विकसित गर्दै सामाजिक संघर्ष-विघर्षको चित्रणतर्फ नलागी यसले मूल घटनाको घातप्रतिघातबाट प्रायः पलायन गऱ्यो र प्रेमी-प्रेमिकालाई बोलचालसम्म पनि गरेको देखाउन सकेन। यसले प्रतिपाद्य

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विषय धर्म, दर्शन, इतिहास, अर्थशास्त्र, साहित्य र कलालाई बनायो। यस-कारण यहाँ सन्ते र गौरीको प्रणय-प्रसङ्ग गौण हुन गयो। यसले मूल विषय र प्रतिपाद्य विषयका बीच कुनै समन्वय देखाएन। नायकको नायकत्व ती-ती विषयका विज्ञहरूको बीच त्यसै दबेर गयो, उसको व्यक्तित्वले सबैलाई स्वायत्त पार्न सकेन। मूर्ख र निरक्षर सन्तेलाई काव्य र कला, दर्शन र इतिहास एवं अर्थशास्त्रको विषयमा आलोचना र मन्तव्य समेत प्रकट गर्न लागेको देखाई हुनसम्मको हास्यास्पद प्रयास यसले गऱ्यो। यो बृहत् चित्रकलाद्वारा सुसज्जित अद्भुत सांस्कृतिक महाकाव्य त भयो, यसमा उच्चकोटिका कविता, गम्भीर ऐतिहासिक विश्लेषण, गहन दार्शनिक चिन्तन, गूढ आर्थिक–सामाजिक पर्य-वेक्षण युगवाही प्रगतिशील विचार र मान्यता पनि आडम्बरसाथ पोखिए, तर मूलविषय र मुख्य चरित्र उपेक्षित एवं अन्य विषय र गौण चरित्रहरूद्वारा आक्रान्त भएकोले यो प्रभाव र उद्देश्यपूर्तिमा सफल महाकाव्य भएन। आत्मिक प्रेमको हृदयस्पर्शी चित्रण र शास्त्रीय परम्पराको विरोध यसका मुख्य प्राप्ति हुन्।

'मानव' महाकाव्य पनि यस्तै रीतिविरोधी रचना हो। यसमा 'चिसो चूल्हो'मा झैं असङ्गति र अस्वाभाविकता त छैन, तर महाकाव्योचित गरिमा यसले पाउन सकेको छैन। यसमा समाजप्रति महाकविको आक्रोश र रोष व्यक्त भएको छ, तर शैलीमा शिथिलता र भावमा फितलोपना आएको छ।

अप्रबन्धात्मक

मुक्तक

मुक्तक कविताको सबभन्दा सानो एकाइ हो।

मुक्तक भन्नाले सामान्यतया चार वा दुई हरफमा सीमित अभिव्यक्ति भन्ने बुझिन्छ।

जस्तैः– चार हरफको मुक्तकः

कृष्णप्रसाद पराजुलीः– केही मुक्तक,–

पच्चीस वर्षका नेपाली कविता, पृ. ७३।

स्फुट कविता

मुक्तकभन्दा लामो तर प्रायः आख्यानहीन छोटो अभिव्यक्तिलाई स्फुट कविता भनिन्छ यसमा कुनै कुनैमा आख्यानको अंश पनि हुन्छ। स्फुट कविता भावधाराका दृष्टिले अनेक प्रकारका हुन्छन्। जस्तैः

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(१) **रतिरागात्मक–** स्त्री र पुरुषमा अन्तर्निहित प्रणयमूलक अभिव्यक्तिलाई रतिरागात्मक कविता भनिन्छ । शास्त्रीय परम्परामा यसलाई शृङ्गार रसको कविता भनिन्छ । यस किसिमको अभिव्यक्ति संयोगात्मक र वियोगात्मक गरी दुई थरी हुन्छ । संयोगात्मकमा प्रेमी प्रेमिकाको मिलन सुखको अभिव्यक्ति गरिएको हुन्छ र वियोगात्मकमा तिनको विरहवेदनाको अभिव्यक्ति गरिएको हुन्छः–

संयोगात्मक

पण्डित राधानाथः– "वाला मुग्धोक्ति"–सूक्तिसिन्धु,, पृ. ६१ ।

वियोगात्मक

पण्डित लेखनाथ पौड्यालः– "कुञ्जवर्तिनी विप्रलब्धा" –सूक्तिसिन्धु, पृ. ५३ ।

(२) **प्रकृतिवर्णनात्मक–** प्रकृतिका विभिन्न रूप, अवस्था वा तत्त्वहरूलाई आलम्बन बनाई लेखिएको कवितालाई प्रकृतिवर्णनात्मक कविता भनिन्छ। जस्तैः–

लेखनाथः– "प्रभात", नेपाली कविता संग्रह, भाग–१, पृ. १५ ।

लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाः– "सन्ध्या", "अतिथिहरू", "बादल" आदि।

माधव घिमिरेः–"वैशाख", नेपाली कवितासंग्रह, भाग–१, पृ. ४८।

(३) **हास्य–** उपहास्य व्यक्ति वा वस्तुको आकार वा आचरणमा निहित विकृति अथवा परिस्थितिको विसङ्गति देखेर मनमा उत्पन्न हुने हास्यात्मक भावलाई अभिव्यक्ति दिने कवितालाई हास्य कविता भनिन्छ । जस्तैः–

भीमनिधि तिवारीः– "मेरी श्रीमती", छ्याकन, पृ. ४४ ।

मोतीराम भट्टः– "झ्याल्यां परिपश्यताम्", छ्याकन, पृ. २५५ ।

(४) **व्यङ्ग्य–** व्यक्ति वा समाजमा निहित आडम्बर वा पाखण्ड, कदाचार, नीचता, स्वार्थ र अन्याय अथवा परिस्थितिमा निहित विसङ्गति र असजिलोपनालाई लक्ष्यित गरी प्रकट गरिने आक्रोशात्मक अभिव्यक्तिलाई व्यङ्ग्य कविता भनिन्छ। जस्तैः–

लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाः– "साँढे", "पागल" आदि ।

हास्य सामान्यतया कोमल हुन्छ र वियोगात्मक हुन्छ तर व्यङ्ग्य सामान्यतया कठोर हुन्छ र आक्रामक तथा आक्रोशात्मक हुन्छ । हास्यमा उपहास्यप्रति वाहिरी रूपमा हाँसोको भाव भए पनि आन्तरिक रूपमा सहानुभूति

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वा करुणाको भाव हुन्छ, तर व्यङ्ग्यमा जसप्रति व्यङ्ग्य गरिन्छ, त्यसप्रति सहानुभूति वा करुणा नभएर तिरस्कार वा घृणाको भाव हुन्छ। हास्य र व्यङ्ग्यका सन्दर्भमा यो स्थूल विभाजन हो। कँयौं सन्दर्भमा हास्यमा व्यङ्ग्य र व्यङ्ग्यमा हास्यको अंश विद्यमान देखिन्छ र हास्यव्यङ्ग्य अन्तर्मिश्रित पनि हुन्छन्।

दाताराम शर्मा:– "मन्त्रीहरू कस्ता हुनुपर्छ,-'छ्याकन' पृ. ५।

कहीं व्यङ्ग्य कठोर नभएर कोमल पनि हुन्छ र त्यसमा सहानुभूति वा करुणा पनि रहन्छ। जस्तै:–

भूपि शेरचन:– "हामी"।

(५) **करुणरसात्मक–** सामान्यतया शोक स्थायी भाव हुने करुणाजनक अभिव्यक्तिलाई करुणरसात्मक कविता भनिन्छ। तर करुण अभिव्यक्ति दुई प्रकारको देखिन्छ। एक थरीमा कसैको मृत्युमा शोक प्रकट गरिएको हुन्छ र अर्का थरीमा कसैको भौतिक क्षति वा आर्थिक दुरवस्था अथवा शारीरिक-मानसिक दु:ख वा पीडामा शोक प्रकट गरिएको हुन्छ। त्यसकारण सुविधाका दृष्टिले करुण रसात्मक कवितालाई दुई भेदमा बाँडेर हेर्नुपर्ने देखिन्छ–शोकात्मक र वेदनात्मक।

शोकात्मक वा शोक कविता त्यो हो, जसमा कविले स्वजन वा आफ्नो प्रियजनका मृत्युमा शोक प्रकट गरेको हुन्छ। जस्तै:–

भीमनिधि तिवारी:– "दागबत्ती"।

सिद्धिचरण:– "विश्वव्यथा"।

वेदनात्मक कविता त्यो हो, जसमा कविले आफ्नो वा अर्काको दयनीय स्थिति अथवा दु:ख र पीडाप्रति ज्यादै सम्वेदनशील भएर भावाभिव्यक्ति गरेको हुन्छ। जस्तै:–

लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा:–"भिखारी"

भीमनिधि तिवारी:–"काम्यो लुगलुग त्यो"

(६) **वीररसात्मक–** वीरता, शूरता, पराक्रम र साहसको वर्णन गरिएको, उत्साहदायक भावले युक्त कवितालाई वीररसात्मक कविता भनिन्छ। जस्तै:–

माधव घिमिरे:–"राष्ट्रिय झण्डा"।

गोपालप्रसाद रिमाल:– "परिवर्त्तन"।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

केदारमान व्यथित:–"सिपाही" ।

सिद्धिचरण:–"परिचय" ।

(७) नैतिक– नैतिक उपदेशका उद्देश्यले गरिएको कवितात्मक अभिव्यक्तिलाई नैतिक कविता भनिन्छ । जस्तै:–

लेखनाथ:–"नैतिक दृष्टान्त" ।

लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा:–"मार्ग" ।

(८) भक्ति वा स्तुतिपरक– कुनै श्रद्धेयप्रति प्रकट गरिने श्रद्धा र स्नेहयुक्त अभिव्यक्तिलाई भक्ति वा स्तुतिपरक कविता भनिन्छ । भक्ति वा स्तुतिका आलम्बन देश, देवता अथवा आफ्ना प्रभु (मालिक) हुन्छन् । त्यसैले भक्ति वा स्तुतिपरक कविता तीन थरी हुन्छन् । जस्तै–

देशभक्तिपरक कविता

बालकृष्ण सम:–"इच्छा"।

देवभक्तिपरक कविता

भानुभक्त:–"भक्तमाला"।

प्रभुभक्तिपरक कविता:–

यदुनाथ पोखरेल:– "भीमसेनको स्तुति" ।

(९) दार्शनिक– आध्यात्मिक भावको अभिव्यक्तिले भरिएको शान्त रसात्मक कवितालाई दार्शनिक कविता भन्छि । जस्तै:–

लेखनाथ:–"कालमहिमा", "विज्ञानको मोह" आदि

भानुभक्त:– "रामगीता", "प्रश्नोत्तर माला" ।

(१) अन्य– कविताको यो मोटामोटी विभाजन मात्र हो । यिनका अतिरिक्त पनि कविता अनेक विषय र भावका हुन्छन् । यस्तै विविध भाव-धाराका कविताहरूका निम्ति अन्य कविता भनिएको हो । विषयवस्तुका दृष्टिले कविता अनन्त हुन्छन् । भावात्मक दृष्टिले चाहिं यहाँ देखाइएका बाहेक भयानक रस, वीभत्स रस, अद्भुत रस, वात्सल्य रस, रौद्र रस वा भावका कविता पनि हुन्छन् ।

अभिव्यक्ति शैलीका दृष्टिले कविता तीन प्रकारका हुन्छन्–वस्तुपरक, आत्मपरक र संवादात्मक ।

(क) वस्तुपरक– तृतीय पुरुषमा लेखिएको कवितालाई वस्तुपरक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भनिन्छ । जस्तैः देवकोटाको 'भिखारी', । मध्यम पुरुषलाई सम्बोधित गरेर लेखिएको कविता पनि वस्तुपरक नै कहिन्छ । जस्तैः देवकोटाको 'गरीब' ।

(ख) प्रथम पुरुषमा लेखिएको कवितालाई आत्मपरक कविता भनिन्छ । जस्तैः देवकोटाको 'गरीब', 'पागल' आदि । रिमालको 'गुनासो', 'मेरो प्रेमको कथा' आदि ।

(ग) सम्वादात्मक– केही पात्रहरू खडा गरी सम्वादात्मक रूपमा लेखिएको कवितालाई सम्वाद-शैलीको कविता भनिन्छ । जस्तैः लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको 'रहरलाग्दो जीवन' ।

लयात्मक दृष्टिले कविता निम्नलिखित देखिन्छन्ः–

(क) शास्त्रीय छन्दमा रचित, जस्तैः लेखनाथको 'कालमहिमा'आदि ।

(ख) लोकलय वा झ्याउरे छन्दमा रचित, जस्तैः धर्मराज थापाको 'आदि कविलाई अर्चना' ।

(ग) स्वतन्त्र छन्दमा रचित, जस्तैः लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको 'हामी नेपाली' ।

(घ) गद्यमा रचित, जस्तैः गोपालप्रसाद रिमालको 'आमाको सपना'आदि ।

प्रगीत वा गीत

हर्षविषादात्मक कोमलतम अनुभूतिलाई चुनिएका शब्दहरूमा लयात्मक वा गेय रूपमा अभिव्यक्ति गर्ने कविताको एक विशिष्ट रूपलाई प्रगीत वा गित भनिन्छ ।

अंग्रेजीका कवि ब्राउनिङ्गले प्रगीतलाई 'भावनाको श्वेत ताप' भनेका छन् । हिन्दीकी कवयित्री महादेवी बर्माका भनाइमा भने सुखदुःखको भावावेशमय अवस्था विशेषलाई चुनिएका शब्दहरूमा स्वरसाधनाका लागि उपयुक्त हुने किसिमबाट चित्रण गरिदिनु नै गीति काव्य वा कविता हो ।

प्रगीतमा सङ्गीतात्मकता, वैयक्तिक रागात्मकता, पदलालित्य, संक्षिप्तता र भावको एकात्मकता हुन्छ ।

अंग्रेजीमा प्रगीत सनेट, ओड, शोकगीत, व्यङ्ग्यगीत विचारात्मक गतीका रूपमा गीत र उपदेशात्मक गीतका रूपमा विभाजित छ । नेपाली प्रगीत विषयवस्तु वा भावधाराका दृष्टिले कविता झैं रतिरागात्मक, भक्तिपरक, करुणात्मक, वीर

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भावनात्मक गरी अनेक थरी देखिन्छन् । नेपालीमा भजन, वालुन आदि रूपमा पनि प्रगीत प्रचलित छन् । शैलीका दृष्टिले नेपाली प्रगीत वस्तुपरक तथा आत्मपरक छन् अनि लयका दृष्टिले ती लोकलयात्मक वा झ्याउरे लयात्मक र स्वतन्त्र लयात्मक छन् । धर्मराज थापा, माधव घिमिरे, म. वी. वि. शाह, किरण खरेल, चाँदनी शाह, रत्न शमशेर आदि नेपालीका प्रमुख गीतकार हुन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

गद्य

कथा

नेपाली कथा भन्नाले संस्कृत साहित्यमा वर्णित 'कथा' भन्ने नबुझी हिन्दीमा प्रचलित 'कहानी', बङ्गलामा प्रचलित 'गल्प' र अंग्रेजीमा प्रचलित 'शर्ट स्टोरी' जस्तै आधुनिक ढङ्ग र ढाँचामा लेखिएको आधुनिक साहित्य विधा भन्ने बुझ्नुपर्छ।

कथाको इतिहास-कथाको जन्म मानवको जन्म र भाषाको आविष्कारको साथै भएको हो भनिदिएमा कुनै आपत्ति नहोला। संसारमा रुन, हाँस्न, गाउन र नाच्न अनि अर्काको पार उतार्न नजान्ने मानवजाति पाउनु जसरी कठिन छ, उसैगरी भाषाको प्रयोग गर्ने मानवजातिमध्ये कथा कथन नजान्ने जाति भेट्टाउनु गाह्रो छ। जुनसुकै देश र मानव-समुदायमा प्रचलित भाषाहरूमा पाइने दन्त्यकथा वा लोककथा यसका प्रमाण हुन्। यी दन्त्यकथा आफ्नो मूल अवस्थामा कुनै ऐतिहासिक चरित्र वा घटनालाई आधार बनाएर नै उद्भूत भए होलान् र पछि कालक्रममा कथावाचकको कल्पनाले रङ्गिएर त अतिरञ्जित भए होलान्। फेरि तिनको आधारमा कुनै-कुनै कल्पनाशील व्यक्तिद्वारा अद्भुत र असम्भव चरित्र एवं अतिमानवीय कृत्यहरूले भरिएका कथाहरूको कल्पना हुँदै गएको हुनु पनि सम्भव छ। जब कथाले लिखित रूप लिए, प्रायः संसारका सबै भाषाका कथाहरू उस्तै-उस्तै आधार, उस्तै-उस्तै रहस्य, रोमाञ्च, प्रेम, करुणा, वीरता इत्यादि विषयले सम्पन्न र अलौकिक प्रकारका देखिनुबाट कथाको मूलस्रोत सर्वत्र लोककथा नै रहेको स्वतःसिद्ध छ।

प्रारम्भमा यी कथा केटा-केटीहरूलाई फकाउन फुल्याउन, नव-युवक,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नव-युवतीहरूलाई मनोरञ्जन दिई रोस्याउन र वयस्कहरूलाई कालक्षेपणको रोचक अवसर दिन कथिए होलान् तर पछि यिनलाई ऐतिहासिक, धार्मिक, दार्शनिक र नैतिक उपदेशका पनि सजिला र रुचिकर माध्यम ठानी गद्यमा मात्र होइन, पद्यमा समेत आवद्ध गरियो। कमसेकम पूर्वमा वेदहरूले ऐतिहासिक र धार्मिक कथा निबद्ध गरे, तिनको परम्परालाई पद्यमय पुराणहरूले विकसित गरे, उपनिषद्हरूले दिएका दार्शनिक ज्ञानका कथाहरूको परम्परालाई प्राकृत भाषाको युगमा जैन र बौद्ध आचार्यहरूका जातकादि कथाहरूले आत्मसात् गरे। 'कथाच्छलेन बालानां नीतिस्तदिह कथ्यते' भन्दै पशुपक्षीहरूको कथाको माध्यमले 'पञ्चतन्त्र' ले नीतिज्ञान गराउने प्रयास गऱ्यो। राणका पद्यमय कथाको क्रमलाई गुणाढ्यको 'बृहत्कथा' र सोमदेवको 'कथासरित्सागर' प्रभृतिले अगाडि बढाए। दण्डी र वाणभट्टले कथाको अर्कै आकर्षक रूपविधान गरे। शुक-सप्तति, बेताल-पञ्चविंशति प्रभृतिले झन् अर्कै बाटो पैल्याए।

पश्चिमी जगत् पनि ईशापूर्व चार हजार वर्षदेखि नै कथासित परिचित हुनाको दावा गर्दछ। उहाँ पनि यसको प्राचीन रूप जादूगरी कथा, रहस्य-रोमाञ्चमय कथा, प्रेमकथा र बाईबिलका धार्मिक कथा, इसप नीति कथा भए। भन्दछन्, संसारको सबभन्दा पुरानो लिखित कथा मिश्र देशको एक अज्ञात व्यक्तिद्वारा लिपिबद्ध गरिएको शीर्षकविहीन एउटै दन्त्य कथा हो, जो आज भन्दा तीन हजार वर्षपहिले लेखिएको थियो।'[1]

यसरी अगेनाको वरिपरि वा दलानमा बसेर मनोविनोद र कालकटनीको लागि बूढा-बूढीहरूले आफ्ना सन्तानहरूलाई सुनाउने गरेको आफ्ना संस्मरण, कसैको जीवनी वा कपोल-कल्पित, असम्भव, अस्वाभाविक दन्त्यकथाहरू नै कालक्रममा विविध रूप र आकारमा थरी-थरी उद्देश्य लिएर अनेक विषयमा विरचित भए।

संस्कृत साहित्यमा त्यही कथा गाथा, आख्यान, आख्यायिका र कथा आदि नामले अभिहित भए। नेपालीमा तिनले कथा कुथुंग्री, आहान आदि संज्ञा पाए र अंग्रेजीमा तिनैलाई स्टोरी, टेल, फेबुल र अन्त्यमा शर्ट स्टोरी भनियो।

---

१. यो कथा हिन्दी रूपान्तरको रूपमा 'अनपू और बाता' को नामले १९६९ को जनवरी विशेषाङ्कमा 'सारिका' पत्रिकामा प्रकाशित भएको थियो।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

आधुनिक कथा–मानव जीवनका दैनन्दिन घटना र समस्यालाई लिएर मानवको पसीना रगत, आँसु र हाँसोको सजीव र यथार्थ चित्रण प्रस्तुत गर्ने कथालाई आधुनिक कथा भनिन्छ। यसको सूत्रपात पश्चिमा नै भयो र त्यो पनि ईसाको उन्नाइसौं शतकको दोस्रो दशकदेखि मात्र। जर्मनीका होफम्यान, पाउल हेस्, अमेरिकाका वाशिङ्गटन इर्विङ्ग, नाथानियल हथर्न र अंग्रेजीका लुडविग टिक आदि कथाकारहरूले आधुनिक कथाको नौलो र स्वतन्त्र रूपको विधान ई० १८१२ देखि लिएर १८२१ सम्ममा गरे। अनि अमेरिकाली कथाकार एडगर एलेन पो, फ्रान्सेली कथाकार बाल्जाक, गोतिए, अलफान्स ददे, एमिल जोला, मोपासाँ, रसियाली कथाकार पुस्किन, तुर्गनेव, दोस्तोएवस्की, लियो टल्स्टवाय, चेखव, मैक्सिम् गोर्की र अंग्रेजी कथाकार चार्ल्स डिकेन्स प्रभृतिले कथाको सिद्धान्त-निरूपणको साथै यसको शिल्पविधान र उद्देश्यमा नूतन प्रयोग र मान्यता स्थापित गरी क्रान्तिकारी परिवर्तन ल्याए। यसको प्रभाव विश्वव्यापी रूपमा पर्‍यो र यिनीहरूसित परिचित हुँदै गएपछि देश–देशान्तरका कथाकारहरूले यसै सरणीको अनुसरण गरी कथा लेख्तै गए।

प्राचीन कथा र आधुनिक कथा

प्राचीन कथाको विषय, लोक–जीवनमा रहस्य रोमाञ्चयुक्त तिलस्मी, वीरता, त्याग र प्रेम हुन्थे भने अर्कोतिर लिखित साहित्यको क्षेत्रमा इतिहास, दर्शन, नीति र धर्म अनि प्रेम, साहस यात्रा आदि। तिनको उद्देश्य कि त स्वागत् मनोरञ्जन दिनु थियो कि त विभिन्न प्रकारको उपदेश वा शिक्षा। ती साँचो अर्थमा मानव–कथा थिएनन्; थिए लहडी र हावादारी गफ वा वार्ता र उपदेशका बिटा।

यसको विपरीत आधुनिक कथाले जीवित मानवका परिस्थिति र समस्यालाई खास तवरमा स्वायत्त पारी छरिता र सुगठित कलेवर धारण गरेर नर–नारीका मर्म र व्यथा, चिन्ता र चर्याको श्वासोच्छ्वासले अनुप्राणित भई आफूलाई उभ्याए। यसरी आधुनिक कथाको विषय मर्त्यलोकको मानव हो र उद्देश्य जीवनको यथार्थ चित्रण। हुन त आधुनिक कथा पनि कसैकसैको कलमबाट आदर्शस्थापना वा उपदेश दान गर्ने उद्देश्य लिएर जन्मे। तर

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कथाको मुख्य आदर्श त मनोविनोद र समाज सुधार वा सामाजिक क्रान्ति नै हो । विज्ञान, मनोविज्ञान आदि शास्त्र र साहित्यकलाको विकासको प्रभाव कथामा पनि पर्‍यो र कथामा व्यक्तिको बाह्य र आन्तरिक रूप एवं चेष्टाको चित्रण नै प्रमुख कार्य भयो । कथाको आकार सक्षिप्त भयो, रूप सुसंगठित। कथानकको महत्त्व चाहिं कायम रह्यो । चरित्रलाई प्रधानता दिने प्रवृत्ति आएपछि कथानक गौण भएर गयो । अत्याधुनिक कालमा त कथाको क्षेत्रमा अनेक प्रयोग भएका छन् । कथानक त यति उपेक्षित भएर गएको छ कि त्यसको आभाससम्म मुश्किलले पाउन सकिन्छ । कथा होइन, मानौं कुनै दृश्यको प्रत्यङ्कन वा कुनै सूक्ष्म भावनाको अभिव्यक्ति गरिएको होस् । आजका कतिपय कथाकार घटना र इतिवृत्तको जञ्जाल फैलाउनु भन्दा परिवेशको पटमा मानसिक विवर्त्त बुन्नमा रुचि लिन्छन् र क्रियाव्यापारको उल्लेख गर्नुभन्दा आत्मप्रतिक्रियाको व्यायाम गर्न रमाउँछन् । कतिपय कथामा सामाजिक चरित्रको सट्टा कथाकारको वैयक्तिक कुण्ठा र विकृति किंवा मूल्य र मान्यताप्रति विद्रोहको भावना पाउन सकिन्छ । कथाको भाषामा पनि कविताको तरलता र अर्थगाम्भीर्य पाइन्छ । कहिं भावनाभन्दा बौद्धिकता क्रियाशील रहन्छ र चित्रणमा मुक्तता र स्वच्छन्दता । शब्द–प्रयोगमा श्लील–अश्लीलको विवेकलाई आडम्बर मात्र मानिन्छ । कथामा कथानक अनावश्यक मानिन्छ । कथामा कथानक अनावश्यक मान्ने झ्वाँकमा 'अकथा' वा 'कथाहीन कथा'को टाउको लगाएर पनि कथा (?) लेखिएका छन् , आफ्नो सामाजिक परिस्थितिको यथार्थ चित्रणमा सफल कथा लेखेर नाउँ कमाइसकेका कतिपय लेखकलाई समेत 'फेशनेबुल' कथा देख्ने लोभ लागिसकेको छ । तर यस्ता कथा पनि अवश्य लेखिदैछन्, जसमा युगबोधको साथै सामयिक ज्वलन्त समस्यालाई प्रस्तुत गर्ने प्रयास छ ।

आजको पाठक कथामा वास्तविकता चाहन्छ र त्यसबाट मनोविनोदको साथै कुनै बौद्धिक उपलब्धिको आशा राख्दछ । यो तब नै सम्भव छ, जब कथानक सार्वजनिक क्षेत्रबाट लिएको होस् । नितान्त एकाकी अनुभवलाई रहस्यात्मक भाषाशैलीमा, कुण्ठा र विकृतिको वमनको रूपमा जब चित्रित गरिन्छ र तिनलाई प्रस्तुत गर्ने चरित्र बिलकुल अपरिचित प्राणीका रुपमा जब उभिन्छन् पाठक अन्योलमा पर्छ । यस्ता गिदीखाने कथापाठदेखि मुक्तिको लागि ऊ ईश्वरलाई गुहार्न थाल्छ । कुण्ठा र विकृति जीवनमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हुन्छ, तर त्यो नै जीवन होइन, जीवन विराट् र व्यापक छ । यस्तो स्थितिमा लेखकीय तटस्थतालाई पन्छाई कथाकार जब आग्रह वश अर्थ न वर्थका कथा-भित्रबाट आफ्नै रहस्यात्मक अनुहार देखाउन थाल्छ, तब त्यसमा निहित कथ्य र चित्रित चरित्रसित साधारणीकरण हुन सक्तैन् र कथाको कुनै प्रभाव पाठकले ग्रहण गर्न सक्तैन । अचेलका कतिपय कथाहरूमा कविताको तत्त्व ज्यादा रहन्छ, जसले गर्दा कथाकारको ध्यान भाषा सिगार्ने र ठसङ्ग पार्ने काल्पनिक चित्र प्रस्तुत गर्नेतिर बढी आकृष्ट भएको देखिन्छ । कथा पद्यात्मक रूपबाट गद्यात्मक रूपमा आएको आधुनिक विधा हो । कवितात्मक भएर न यसको मौलिकताको रक्षा हुन्छ, न यसको स्वस्थ विकास नै हुन्छ ।

नेपाली कथा–नेपाली समाज दन्त्यकथा, आहान र पुराणवाचकको माध्यमले कथासित परिचित थियो । लिखित कथा–साहित्यको रूपमा जब नेपाली भाषामा कथा–लेखन–क्रमको सूत्रपातको प्रश्न आँउछ, तब हामी सोझै पहिले संस्कृत कथा–साहित्यसित जोरिन आउँछौं किनभने संस्कृतका कथाहरूकै अनुवाद नेपालीमा पहिले भयो । वैदिक र औपनिषद उपाख्यान, ईसापूर्व पाँच सय वर्षदेखि लिएर प्रथम शताब्दीसम्ममा विरचित गुणाढ्यको वृहत् कथा (जो मूलत: पैशाची भाषामा लेखिसेको थियो) को आधारमा रचित को वृहत्कथामञ्जरी, सोमदेवको कथासरित्सागर, नेपालको बुद्ध स्वामीको बृहत्कथाश्लोकसंग्रह, पञ्चम शताब्दीमा नेपालमा सम्पादित पञ्चतन्त्र, चौधौं शताब्दीमा बङ्गालमा विरचित हितोपदेश, दण्डीको दशकुमार चरित, वाणको कादम्बरी, सुबन्धुको वैतालपञ्चवर्शतिका, सिंहासन द्वात्रिंशतिका, शुकसप्तति आदि संस्कृतका कथाकृतिहरू र संस्कृतका अमरकृति रामायण, महाभारत एवं अन्य पुराणहरूले नेपालका संस्कृतज्ञहरूमा कथा-प्रेम उत्पन्न गरे । फलत: नेपालीमा कथाप्रचारको उत्सुकतावश कतिपय कथा-कृतिहरूको पूर्ण वा आंशिक अनुवाद उनीहरूले गरे। हितोपदेश, दशकुमार चरित र महाभारतका केही पर्वहरूका अनुवादका नमुना 'पाँच सय वर्ष' मा हेर्न सकिन्छ ।

यी वाहेक वि०सं० १७७८ मा लिखित 'स्वस्थानी व्रत कथा' नेपाली-को त्यो प्रथम लिखित प्राचीन कथा हो, जो नेपाली जन–जीवनमा सब-भन्दा बढी प्रचारित छ। राजकाजको सरोकारले फारसीका ज्ञाताहरूसित

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सम्बन्ध भएपछि हातिमताई, गुलवकावली प्रभृति कथाहरूको अनुवाद नेपालीमा भयो। हिन्दीको अनुकरणमा तोतामैना, लालहीरा आदि कथाहरू नेपालीमा आए। दार्जीलिङ्गका पादरीहरूद्वारा भ्रष्ट–नेपालीमा बाइबिलका कथाहरू लेखिए।[2]

नेपाळी आधुनिक कथाको उदय

नेपाली कथाले अनुवादबाट मुक्ति त वि० सं० १९५६ देखि पायो, जब 'गोरखापत्र' प्रकाशमा आयो परन्तु शिल्प र मान्यता दुवै दृष्टिले आधुनिक भन्न सकिने कथा 'शारदा' को प्रकाशनपछि नै देखापरे। यो रूप लिनुभन्दा पहिले नेपाली मौलिक कथाले अनेकौं काँचुली फेर्‍यो। १९१० इ. तिर हिन्दीमा आधुनिक कथाको जन्म भयो। नेपाली आधुनिक कथाको जन्म श्री कमलमणिको विचारमा १९६७ वि०सं० मा गोरखापत्रमा प्रकाशित सुब्बा वेदनिधिको कथाको रूपमा भयो। तर ईश्वर बरालको विचारमा चाहिं वेदनिधिमा कथाकारिताको रहरलाग्दो वठ्याइँ भए तापनि उनको रचना घटना वर्णन वा विवरण मात्र हो, कथा होईन। बराल नेपालीको मौलिक कथाकृतिको रूपमा 'गोर्खा ससार' मा १९८३ मा प्रकाशित इष्टको 'वियोग' र लाहुरेको उसै पत्रिकामा १९८६ मा प्रकाशित 'देवीको बलि' यी दुई कथाहरूको प्रस्ताव राख्दछन्। १९८६ मै उक्त पत्रिकामा छापिएको रामसिंहको 'एउटा गरीब सार्कीको छोरी'ले निम्नवर्गीय चरित्रलाई कथाको पात्र बनाई आधुनिक दृष्टिकोण प्रस्तुत यर्ने प्रगतिशील कदम चाल्यो भन्ने कुराको चर्चा पनि बराललै गरेका छन्।

कथामा आधुनिकताको गुण खोज्ने हो भने समाजको यथार्थ चित्रण, प्रगतिशील विचार, नयाँ र छरितो शिल्प, मनोवैज्ञानिकता, भाषाको परिमार्जित रूप र व्याकरणसम्मत प्रयोगलाई मान्नुपर्छ। माथि उल्लेख गरिएका तीन कथाकृतिहरू नेपालीमा प्रथम पटक प्रयोग गरिएका मौलिक वस्तु हुन्, तर आधुनिकताका सबै गुण तिनमा पाईंदैनन्। आधुनिक नेपाली कथाको रहरलाग्दो रूपको दर्शन 'शारदा' मा १९९१ देखि प्रकाशित गुरुप्रसाद मैनाली, पुष्करशमशेर, विश्वेश्वरप्रसाद कोइराला र बालकृष्ण समका

---

२. हालैको अनुसन्धनबाट १८७२ को 'पितासको कथा' नै नेपालीको पहिलो कथाकृति ठहरिन आएको छ। दयाराम श्रेष्ठ सम्भव–मोहनराज शर्मा– नेपाली साहित्यको संक्षिप्त इतिहास, पृ० २१ २०४३।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कथाहरूमा भयो, जसले हिन्दी, बङ्गाली, अंग्रेजी; रसियाली र फ्रान्सेली कथाहरूको अवलोकन गरी तदनुकूल रूपविन्यासको प्रयत्न गरे। १९९१ देखि 'शारदाले चलाएको आधुनिक कथालेखनक्रम यस ३७ वर्षको अवधिमा विविध रङ्ग र रूपका कथाकृतिहरूको सिर्जनाद्वारा दिनानुदिन विकसित भएको छ।

कथाको परिभाषा

आधुनिक कथाको जन्म पश्चिममा भएकोले यसलाई चिनाउने क्रम पनि पाश्चात्य साहित्यकारहरूबाट नै प्रारम्भ भएको छ।

कथालाई शास्त्रीय नियम र विधान दिने प्रथम कथार एडगर एलेन पोको विचारमा–'लघुकथा यस्तो कथा विधा हो, जो एक बसाइमा पढिसकिन्छ, जसमा पाठकमा एउटै प्रभाव उत्पन्न गर्न नसक्ने अरू सबै कुराको परित्याग गरिएको हुन्छ, जो आफैंमा पूर्ण हुन्छ।'[३]

एच. जी. वेल्सको विचारमा– 'बीस मिनेटमा पढिसकिने कुनै पनि संक्षिप्त आख्यान लघुकथा हो।'[४]

फास्टरको मतमा– 'कथा घटनाहरूको त्यो तारतम्य हो, जसले कुनै परिणामसम्म पुऱ्याउँछ।'

ह्यु पोलले भनेका छन्– 'लघुकथा एउटा यस्तो कथा हुनु पर्छ, जो विषयहरूको तथ्यतालिका होस्; घटना र दुर्घटनाले भरिएको होस्; गतिमय होस्; र जो कौतूहल वा सन्देहको सहायताले अप्रत्याशित ढङ्गले विकसित हुँदै पराकाष्ठामा पुगेर चित्त बुझ्दो धाराले उपसंहृत होस्।'[५]

---

3. A short story is a narrative short to be read in a single sitting, written to make an impression on the reader excluding all that does not forward that impression, and is complete in itself.
4. Any piece of short fiction, which can be read in twenty minutes would be short story.
5. A short story shuld be story, a record of things happening full of incidents and accidents swift movement leading through susyerse to a climax satisfying denoument.

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विलियम हेनरी हडसनको कथन छ–'लघुकथा एक बसाइमा सजिलै-सित पढ़न सकिने कथा हो ।'[6]

जे. डब्ल्यूको भनाइमा– 'कथा कुनै एक चरित्रको जीवनको कुनै एक मार्मिक प्रसंगको नाटकीय रूपमा गरिएको प्रस्तुतीकरण हो ।'[7]

हिन्दी साहित्यकारहरूको कथागत मान्यता

'कहानी संकट वा अन्योलमा परेका पात्रहरूको कलात्मक वर्णन हो, जसको कुनै निश्चित परिणाम होस् ।' –इलाचन्द्र जोशी ।

'जीवनको स्थिति, विशेषतया रागात्मक चित्रण नै त कहानी हो ।'
–भगवतीप्रसाद बाजपेयी ।

'लघुकथा एक स्वतः पूर्ण रचना हो, जसमा एक तथ्य वा प्रभावलाई अग्रसर गर्ने व्यक्ति केन्द्रित घटना वा घटनाहरूको आवश्यक उत्थानपतन र मोडको साथै पात्रहरूको चरित्र माथि प्रकाश पार्ने वर्णन होस् ।'–गुलाव राय।

'आधुनिक साहित्यको कहानी एक विकसित कलात्मक रूप, जसमा लेखक कल्पना-शक्तिको सहायताले कम-से-कम पात्रहरू र चरित्रहरूद्वारा कम-से-कम घटनाहरू र प्रसंगहरूको सहयोगले मनोवाञ्छित कथानक, चरित्र वातावरण, दृश्य अथवा प्रभाव सृष्टि गर्दछ ।'–डा० कृष्णलाल ।

नेपाली साहित्यकारहरूको दृष्टिमा कथा

लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा– 'छोटो किस्सा एउटा स्यानो झ्याल हो, जहाँ-बाट एउटा सानो संसार चियाइन्छ ।'

गोविन्द गोठाले– 'जीवनमा आइपरेको घटनाको स्मृति नै कथा हो ।'

ईश्वर बराल- 'यो जीवनको एकस्थलीय किंवा एकांशीय परिचय दिने वस्तु हो ।'

---

6. A short story is a story that can be easily read at a single sitting.
7. The short story is representation in a brief dramatic from of a turning point in the life of a single character.

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

फेरि 'जीवनका केही महत्त्वपूर्ण क्षण वा विशिष्ट परिस्थितिका संघातमा परेका पात्रका मनोदशा वा समस्याको उद्घाटन गर्नु र तिनलाई पुष्पगुच्छ झैं कलात्मक रूप दिनु नै कथाकारको शिल्पकारिता हो।'

रत्नध्वज जोशी–'आधुनिक कथा एउटा यस्तो कला हो, जसले केही मिनेटभित्रैमा पाठकको हृदयमा त्यो चिरस्थायी प्रभाव पारिसक्छ।'

वास्तवमा लघुकथा त्यो आधुनिक आख्यान हो, जसमा एउटै मुख्य घटना, एउटै विशिष्ट चरित्र वा चरित्रको एउटै विशिष्ट मनोदशाको उद्-घाटन गरि-छ; जसमा एउटै प्रभाव र उद्देश्य निहित हुन्छ र जो एक बसाइमै नबिसाईकन पढी सकिन्छ।

कथा कस्तो होस् ?

'छोटो होस्, क्लिष्ट नहोस्, सजिलो होस्, तर गाहारो नहोस्, बुजिने होस्, तर कठिन नहोस्। जति बुझियो उति बुझ्न योग्य, जति पढ्यो उति मजा लाग्ने होस्।' –लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा

छोटो कथामा तयारी गर्ने अवसर मिल्दैन, तुरुन्त पाठकको ध्यान ध्यान गरेको घटनामा आकर्षित गरिहाल्नुपर्छ, ध्यान यसरी खिचेपछि पाठकको उत्सुकतालाई कहीं ओर्लन नदिई आकांक्षा, पात्रहरूको चरित्रको सूचना गर्ने वातचीत, विवरणात्मक दुईचार लबजको प्रयोग आदिद्वारा कथाको कोटि बढाउँदै गई सीमामा पुगेपछि पाठकको हृदयको उत्सुकता स्थगित हुन नपाउँदै कथाको अन्त्य ल्याउनुपर्छ।' –यदुनाथ खनाल

'त्यसैले मान्छे मान्छेकै कथा चाहन्छ, 'जसको मेरुदण्ड कल्पना होइन यथार्थ होस्, जसको मुण्टा तिलस्मी होइन, स्वाभाविक होस्, जसको चपाइ पन्ध्रौंदिन लाग्ने होइन, १५।२० मिनेटमै सकिने होस्, जसको स्वाद अरू थोक होइन, जीवन नै होस्, जसको प्रभाव मनोरञ्जन मात्र होइन, जीवनको अग्रगामी क्षमता र सार्थकता हुनसकोस्।'–भैरवप्रसाद अर्याल।

कथाको आयाम

कथा संक्षिप्त हुनुपर्छ। संक्षिप्तता वा लघुता नै कथाको सर्वस्व होइन तर यो कथाको सामान्य धर्म हो। यो संक्षिप्तता वा लघुआयामिकता कथामा विषयको एकनिष्ठता, प्रभावको ऐक्य, उद्देश्यको ऐक्य,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वर्णन र विवरणको संक्षिप्तताद्वारा ल्याइन्छ। जसरी नाटककार आफ्नो भावाभिव्यक्तिको लागि रङ्गमञ्चको ख्याल राखी खास सीमाभित्र थुनिन बाध्य हुन्छ, उसै गरी कथाकार कथाको आकारगत क्षमताको विचार राख्न विवश हुन्छ। कथाभित्र पात्रहरूको बाहुल्य, घटनाको अनेकता, प्रभावको विविधता र उद्देश्यको अनेकता भएमा त्यो छोटयाइएको उपन्यास हुनसक्छ, तर कथा हुन सक्तैन। कथा त एक आचमनी पञ्चामृत हो, जो एकै धुड्कोमा निलिन्छ। तर कथाको आयामको एउटा अकाट्य नियम बनाउन सकिदैन। कोही भन्दैछन्, कथा बीस मिनेटमा पढिसकिने हुनुपर्छ (वेल्स), कोही भन्दछन्' यो आधा घण्टादेखि लिएर एक वा दुई घण्टाभित्र पढिसकिने हुनुपर्छ (पो), हड्सन यसलाई एक बसाइको अवधि दिन्छन्। वेल्सले ज्यादै कृपणता देखाएका छन् र पोले ज्यादा उदारता। 'एक बसाइ' सजिलो सीमा निर्धारण त हो, तर त्यो कति छोटो वा कति लामो यसको पत्तो चल्दैन। वास्तवमा कुनै कथा बीस मिनेटभित्र पढिसकिन्छ त कुनै पाँचदेखि दस मिनेटभित्र पनि। फेरि कुनैले आधा घण्टा समय लिन्छन् त कुनैले त्यसभन्दा बढी एक–डेढ घण्टा पनि। त्यति समयमा त एउटा लघु-उपन्यास पनि पढिसकिन्छ। लामा कथा स्वरूपका दृष्टिले लघु-उपन्यासका सहोदर नै हुन्छन्। प्राचीन कथा यस्तै लामा हुन्थे। कथाको लोकप्रियता यसको छोटो आकार, वेगमय विकास र तीव्र प्रभावको कारणले बढेको हो। यस स्थितिमा आधुनिक कथालाई लामो तुल्याइएमा विस्तार-भारले गर्दा पट्यारिलो भई अप्रिय पनि हुनसक्छ। तर कौतूहलको संरक्षण र संवर्द्धन भएमा रोचक पनि हुनसक्छ। त्यसैले आयामको दृष्टिले कथालाई लामो कथा, सामान्यकथा र लघुकथा तीन वर्गमा विभाजित गर्न सकिन्छ। लामो कथा त्यो कथा हो, जसलाई पढ्न बीस मिनेटभन्दा बढी एक-डेढ घण्टा समय लागोस्। सानान्यकथा त्यो हो, जो बीस मिनेटमा पढिसकियोस्, लघुकथा त्यो हो, जो पाँचदेखि दस मिनेटभित्र पढिसकियोस्।

कथाको अवयव र संगठनात्मक तत्त्व

हिन्दीका विद्वान् डा० गोविन्द त्रिगुणायतले कथाको अवयवात्मक संगठनलाई वस्तुविन्यास–क्रम र रचनाविधानको रूपमा विभाजित गरेका छन्। निजको विचारमा वस्तुविन्यास-क्रममा–

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

आरम्भ, मध्य वा विकास, चरमसीमा र अन्त्य यी चार अवस्था हुन्छन् ।

रचनाविधानमा–कथावस्तु, पात्र र चरित्रचित्रण, सम्वाद, स्थिति र वातावरण एवं शैली र उद्देश्य यी ६ तत्त्व निहित हुन्छन् ।

अर्का विद्वान् राजकुमार वर्माका अनुसार–वस्तुविन्यास-क्रममा प्रारम्भ, विकास, कौतूहल, चरमसीमा र अन्त्य यी पाँच अवस्था हुन्छन् ।

उनको विचारअनुसार कथानक, चरित्रचित्रण, सम्वाद, शैली, प्रकृति-वर्णन, वातावरण, सत्यता, उद्देश्य गरी कथाका तत्त्व आठ मान्नुपर्ने देखिन्छ ।

नेपालीका विद्वान् ईश्वर बरालले कथाको वस्तुविन्यासको चर्चा गर्दा तावलाई उपकरण भनेका छन् र उनका मतमा कथाका उपकरण यी हुन्–कथानक, पात्र, सङ्घर्ष, घटना, संशय, पराकाष्ठा र कलात्मक अन्त्य ।

यसरी कथाको अवयवात्मक संगठन र संगठनात्मक तत्त्वहरूको विषयमा विद्वान्हरूमा प्रशस्त मतभिन्नता पाइन्छ । कथामा कसैले कुनै तत्त्व-लाई महत्त्व दिने, कुनै तत्त्वको प्रयोग नै नगर्ने आदि विभिन्नता पाइने हुँदा यस्तो मतभेद उत्पन्न भएको होला । वास्तवमा कथा उपन्यास वा नाटकभन्दा आकारमा धेरै नै छोटो हुने भएकोले यसको वस्तुविन्यासक्रम वा कथानकीय अवस्था चार नै हुनु उचित छ । तसर्थ कथामा प्रस्तावना वा प्रारम्भ, मध्य वा विकास, चरमोत्कर्ष र अन्त्य यी चार अवस्था हुन्छन् ।

कथाको प्रस्तावना आकस्मिक र आकर्षक हुनुपर्छ । एकजना अंग्रेजी-का लेखकको कथन छ– 'कथाको प्रारम्भिक वाक्यसमूह पाठकहरूको लागि लेखकको परिचय-पत्र हो ।' कथाको प्रथम आकर्षण प्रारम्भ नै हो । आरम्भ यदि अनाकर्षक र अरुचिकर छ भने अगाडि पढ्ने जाँगर नै मरेर जान्छ । जसरी अनुहार नपरेका स्त्री–पुरुष गुणसम्पन्न भए पनि प्रथम दर्शनमा अनाकर्षक हुन्छन्, उसै गरी अनावश्यक गन्थन र आडम्बरपूर्ण वाक्यविन्यासले भरिएको आरम्भले पाठकमा आकर्षणको स्थानमा विकर्षण उत्पन्न गर्छ । आरम्भका केही पंक्तिहरूपछि विकास भइहाल्नुपर्छ र नाटकीय क्षिप्रतर गतिका साथ कथाको चरमोत्कर्ष हुनुपर्छ । कथाको अन्त्य आकस्मिक तर चमत्कारपूर्ण हुनुपर्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कथाका तत्त्व

कथाका प्रधान तत्त्व कथानक, चरित्र, देशकाल–वातावरण, विचार, कौतूहल, सम्वाद, शैली र उद्देश्य हुन् ।

कथानक भनेको कथावस्तु हो । यो विना कथा कथा नै हुँदैन । चरित्र त्यो माध्यम हो, जसको आधारमा कुनै घटनाको कल्पना गरी यथार्थको प्रस्तुतीकरणको प्रयास गरिन्छ । वातावरण वा परिवेश कथाको पृष्ठभूमि हो । स्थूल वा सूक्ष्म रूपमा सांकेतिक वा विस्तृत प्रकारले कथामा यसको अङ्कन भएको हुन्छ । यस तत्त्ववाट कथामा स्थान र समयको सापेक्षताको परिचय प्राप्त हुन्छ । विचार भनेको कथाको लक्ष्यार्थ हो, वाच्यार्थ रूपमा यसको नियोजन अरुचिकर हुन्छ । नैतिक उपदेशको लक्ष्य बाँखेर लेखिएको कथामा विचार वाच्यरूपमा क्षम्य होला, तर सामान्यतया मनोरञ्जनात्मक तवरले नर–नारीको सुख–दु:खात्मक अनुभव वा समस्यालाई मुर्त्याउने अभिप्रायले लेखिएको कथामा विचारतत्त्व अन्तिम क्षणमा उपलब्ध हुने कुनै व्यंग्यात्मक प्रभावको रूपमा समाविष्ट हुनुपर्छ । सम्वादले कथालाई चखिलो तुल्याउन पूरा सहयोग गर्छ । यो अनिवार्य नै त होइन, तर सम्वादविहीन कथा सम्वाद-युक्त कथाको दाँजोमा कता हो कता बढी रोचक र प्रभावकारी हुन्छ । शैलीको सम्बन्ध एकातिर कथाको विन्याससित हुन्छ र अर्कोतिर भाषासित । दुवै अवस्थामा शैलीको महत्त्व अक्षुण्ण छ । कथालाइ रोचक र आकर्षक वा अरुचिकर र अनाकर्षक तुल्याउनमा शैलीको भूमिका प्रमुख रहन्छ, यसमा कुनै सन्देह छैन । सुदृढ संगठन, विद्युत्समान चपल गतिमयता र सरस, सरल, सुबोध र सुस्पष्ट भाषा एवं छोटा–छोटा वाक्य शैलीका विशिष्ट गुण हुन् । कुशल शैलीकार नभई कौतूहल वा सन्देहको सृष्टि र त्यसको संरक्षण एवं सम्वर्द्धन पनि सम्भव हुँदैन । शैली हास्यमय वा व्यंग्यमय वा सरल तीन थरी हुनसक्छ । कौतूहल पनि कथाको अनिवार्य रूपले अपेक्षणीय तत्त्व हुनसक्छ । यो विना कथा प्रायः निर्जीव नै हुन्छ । साँच्चि भन्ने हो भने कौतूहललाई कथाको आत्मा नै मान्नुपर्छ । यो पृथक् रूपमा देखिने तत्त्व त होइन, कथा पढ्दै जाँदा स्वतः अनुभव हुँदै जाने वस्तु हो । उद्देश्यविहीन कथाको कल्पना नै व्यर्थ छ । जीवनको सत्यानुभवलाई कल्पनाको सहायताले प्रस्तुत गर्नु नै कथाको उद्देश्य वा लक्ष्य हो । कथाले यस क्रममा मनोविनोदका साथै कुनै जीवनोपयोगी सन्देशको संप्रेषण गर्दछ । केवल मनोविनोदार्थ

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

लेखिएका जीवनदेखि टाढा भएका काल्पनिक कथा वा केवल उपदेशका लागि लेखिएका नैतिक कथा मानवका सच्चा कथा होइनन् । कथाकारको भूमिका कसैको मनोविनोद गर्ने विदूषकका जस्तो वा ज्ञानको प्रचार गर्ने उपदेशकको जस्तो प्रतीत हुनु वाञ्छनीय छैन । यस्तो भएमा कथा एकातिर सत्यदेखि दूरस्थ हुन्छ र अर्कोतिर कलाको कक्षाबाट च्युत हुन्छ ।

नर-नारीको जीवन र त्यसमा उद्भूत हुने समस्या र सङ्घर्ष एवं अनुभूति हुने रहस्यको कलात्मक ढंगले प्रत्यङ्कन गर्नु नै कथाको मूलभूत उद्देश्य हो । यसो गरेर नै कथाले एकातिर जीवनको तथ्य र सत्यसित परिचय गराउँछ र अर्कोतिर बौद्धिक परितृप्तिको साथै सहज मनोरञ्जन दिन्छ ।

यसरी कथा निश्चित आयाम भएको सुव्यवस्थित र सुगठित त्यो आख्यान हो, जसले एक प्रभाव र एक उद्देश्यले पूर्ण रहेर जीवनको एक अंशको सच्चा परिचय दिन्छ ।

यसपछि कथाको एक अंग शीर्षक आउँछ । ईश्वर बरालको शब्दमा 'शीर्षकमा कथाको मर्मको सार, ध्वनि वा संकेत बीजाणु रूपमा रहनुपर्छ । ... ... उसैले शीर्षक आकर्षक, छरितो तथा कथामर्म सापेक्ष हुनुपर्छ । अर्थात् यथोपयुक्त, विशिष्ट, आकर्षक, नवीन तथा संक्षिप्त ।' उनले 'झयाल-बाट' को भूमिकामा भावनात्मक, इतिवृत्तात्मक, रूपकात्मक, वाग्धारात्मक, सम्बन्धात्मक, प्रश्नात्मक, उद्देश्यात्मक, मुख्यपात्राधृत, अन्तर्द्वन्द्वबोधक, घटनाधृत वा उपकरणाधृत हुन्छन् भनी शीर्षकको लामो तालिका प्रस्तुत गरेका छन् ।

शीर्षकका भेद असंख्य हुनसक्छन् । तर शीर्षकका मुख्य आधार, मुख्य पात्र वा पात्रा, विषयवस्तु, भावना, मुख्य घटना, उद्देश्य र वाग्धारा यी छ हुन्छन् । भावनात्मक र विषयवस्तुपरक शीर्षक विशेष कलात्मक र आकर्षक हुन्छन् । कथाको प्रथम आकर्षण शीर्षक नै हो । यो जति ध्वन्यात्मक र संकेतात्मक हुन्छ, कथाको आकर्षण त्यति बढ्छ । अचेलभरि फेशनको रूपमा विनाशीर्षकका कथा पनि पेश गरिन्छन् । तर तिनले प्रथम आकर्षण गुमाएका हुन्छन् । शीर्षकले कथा पाठमा रुचि जाग्रत गर्ने मात्र होइन, कथाको निष्कर्ष पनि संकेतित गर्ने हुँदा पाठकलाई आकर्षित पारेर पढ्न प्रेरित गर्दछन् । विनानाम कुनै वस्तुको काम नचल्ने त होइन, एक किसिमले कथा भन्नु नै त्यसको नाम वा शीर्षक हुन जान्छ । तैपनि विनानामको कथा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

केही उपेक्षितजस्तै हुन्छ र त्यो स्मृतिपटलमा स्थायी रूपले अङ्कित पनि हुँदैन । कोही लेखक पहिले शीर्षक लेखेर अनि कथा थाल्छन् त कोही कथा लेखिसकेर उट्पट्याङ्ग किसिमका टाउको हालिदिन्छन् । शीर्षक जुनसुकै क्षणमा लेखिएको होस्, तर त्यो हुनुपर्छ कथाकारको सूक्ष्मकलाप्रेमको परिचायक !

कथाका गुण

(१) आकारको लघुता,

(२) विषयको अनन्यता, 'कथाको विषय एउटै हुनुपर्छ, जो अभिस्तावित सीमाभित्र पूर्ण रूपमा प्रभावात्मक ढंगले विकसित हुनसकोस्' —हडसन ।

(३) कार्य, उद्देश्य, आकांक्षा र प्रभावको ऐक्य,

(४) आकस्मिक र आकर्षक आरम्भ औ अप्रत्याशित एवं कलात्मक अन्त्य,

(५) सुसंगठित कथानक र वेगमय विकास,

(६) चरित्र-चित्रणमा यथार्थता र मनोवैज्ञानिकताको निर्वाह,

(७) घटनाको प्रस्तुतिमा विश्वसनीयता, यथार्थता, स्वाभाविकता र सत्यताको निर्वाह,

(८) प्रभावपूर्ण, क्षिप्र, सजीव र कलापूर्ण शैली,

(९) यंग्य र हास्यको अवसर वा स्थितिको अनुरूप प्रयोग,

(१०) रागात्मकता र बौद्धिकताको कलात्मक समन्वय

(११) कलात्मक र सुहाउँदो शीर्षक,

(१२) कौतूहलको पूर्ण समावेश— यी कथाका गुण हुन् ।

कथाका दोष

(१) विस्तृत र जटिल कथानक,

(२) अनावश्यक वर्णन, विश्लेषण र टिप्पणी,

(३) विषय, घटना, उद्देश्य र प्रभावको अनेकता,

(४) असंगत कल्पना र अतिरंजना,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(५) अमनोवैज्ञानिकता,
(६) सत्य र यथार्थको अवहेलना,
(७) कौतूहलको अभाव वा मूल रहस्यको शुरूमै उद्घाटन,
(८) उद्देश्य र दर्शनको अभाव वा अस्पष्टता,
(९) असम्वद्ध र कलाशून्य शीर्षक– यी कथाका दोष हुन् ।

कथाका कार्य

(१) कुनै मनोरञ्जक, मार्मिक वा गम्भीर घटनाको प्रस्तुति,
(२) कुनै मनोवैज्ञानिक कुण्ठा वा अचेतन–उप–चेतनको ग्रन्थिको व्याख्या,
(३) कुनै वैयक्तिक वा सामाजिक समस्याको उपस्थापन,
(४) कुनै रहस्यको उद्घाटन ।

कथाका प्रकार

कथालाई विभाजित गर्ने आधार तीन छन्–

(१) उद्देश्य, (२) विषय, (३) शैली ।

(३) उद्देश्यको आधारमा कथा घटनाप्रधान, मनोविश्लेषणप्रधान, परिवेश चित्रणप्रधान, समस्याप्रधान, रहस्यप्रधान हुन्छ ।

(क) घटनाप्रधान– यसमा घटनाहरूलाई प्रमुखता प्राप्त रहन्छ । उत्तेजक र रोचक घटनाहरू एकपछि अर्को गरी चित्रित हुन्छन् । चरित्र गौण हुन्छ र त्यसलाई घटनाको प्रस्तुतीकरणको माध्यम बनाइन्छ । जस्तै– 'अभागी' ।

(ख) चरित्रप्रधान– यसमा चरित्रको विशेषता देखाउनु नै उद्देश्य रहन्छ । तसर्थ घटनालाई गौण स्थान दिइन्छ र तिनलाई चरित्रको प्रकाशन गर्ने माध्यम तुल्याइन्छ । जस्तै– 'नासो' ।

(ग) मनोविश्लेषणप्रधान– यसमा पनि घटनाको स्थानमा चरित्रलाई महत्त्व दिइन्छ । तर यसमा चरित्रको मनका विभिन्न तहहरूको विश्लेषणको प्रयास गरिन्छ । यसमा कुण्ठा वा विकृतिको प्रकाशन गर्नु मुख्य उद्देश्य हुन्छ । जस्तै– 'कर्नेलको घोडा', 'कृष्णे र खुकुरी' ।

(घ) परिवेश चित्रण प्रधान– यसमा स्थानीय रंगलाई विशेष महत्त्व दिइन्छ र कथाकार कुनै दृश्यको अङ्कनमा वा कथाको सेरोफेरोको चित्रणमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विशेष दत्तचित्त हुन्छन् । जस्तै– 'चित्रमय नेपाल' ।

विषयको आधारमा कथालाई विभिन्न रूपमा बाँड्न सकिन्छ–

(१) पौराणिक– यसमा पुराणका आख्यानहरूलाई आफ्नो युगसुहाउँदो किसिमले प्रस्तुत गरिएको हुन्छ । नेपालीमा यस फाँटका एक्ला भने पनि हुने सशक्त कथाकार बदरीनाथ भट्टराई हुन् ।

(२) ऐतिहासिक– यसमा देश-विदेशका इतिहासप्रसिद्ध घटना र चरित्रलाई लिएर लेखकले कलम चलाएका हुन्छन् । नेपालीमा यस वर्गका कथा विशेषरूपमा बदरीनाथ भट्टराई र सरदार रुद्रराज पाण्डेले लेखेका छन् ।

(३) सामाजिक– यो कल्पित हुन्छ र आफ्नो समाजको सामयिक जीवनको चित्र यसमा उतारिएको हुन्छ । यस फाँटका कथा नेपालीमा प्रमुख छन् ।

(४) यौनविषयक– यसमा नर-नारीको यौनकुण्ठा वा यौनव्यापारको चित्रण रहन्छ । यस फाँटका कथाको प्रवर्त्तन नेपालीमा विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाबाट भयो । भिक्षुले यसको विकास गरे । गोविन्द गोठाले, विजय मल्ल, रमेश विकल प्रभृतिले यस धाराको उन्नति गरे । अत्याधुनिक नेपाली कथा मुख्यतया यौनप्रधान नै छन् ।

(५) शिकारविषयक– यस वर्गको कथा नेपालीमा नाममात्रको लागि पाइन्छ ।

(६) जासुसी वा आपराधिक– यसमा कुनै आपराधिक घटनालाई लिएर जासुसले गरेको खोजतलासको बेहोरा रहस्यमय तरिकाले रोमाञ्चकारी रूपमा लेखिएको हुन्छ । यो घटनाप्रधान हुन्छ ।

(७) राजनैतिक– यसमा कुनै राजनैतिक घटना प्रस्तुत गरिएको हुन्छ ।

(८) दार्शनिक– यसमा कुनै दार्शनिक विचारको प्रकाशन गरिन्छ ।

लेखनशैलीको आधारमा यो कथा चार प्रकारको हुन्छ–

(क) वर्णनात्मक– यो सबभन्दा बढी प्रचलित र लोकप्रिय शैली हो । यसमा लेखक अलग्ग बसी कथा सुनाउँदै जान्छ र यो तृतीय पुरुषमा लेखिएको हुन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(ख) स्वगत–कथनात्मक– यो शैली प्रभावकारी अवश्य हुन्छ । तर कथाकार ज्यादै निपुण हुनुपर्छ । नत्र प्रथम पुरुषमा पात्रले एकोहोरो टयाउँ-टयाउँ बोलेको सुन्नु पटयारिलो पनि हुन-सक्छ ।

(ग) पत्रात्मक– यो त्यति लोकप्रिय शैली होइन ।

(घ) दैनन्दिन्यात्मक वा डायरी शैली– यसको पनि प्रयोग भएको छ तर कम मात्रामा ।

कथालेखनको पद्धति

ग्राह्मम्यान वालफोरको विचारमा कथालेखनका तीन पद्धति छन्– कथाकार कि त पहिले एउटा कथानक लिन्छ र चरित्रलाई त्यसभित्र समाविष्ट गर्दछ, कि त एउटा चरित्र लिन्छ र अनुकूल घटनाहरूको सृष्टि गर्छ कि त एक वातावरण लिन्छ र कार्य एवं व्यक्तिहरूको आधारमा त्यसको चित्रण गर्दछ ।

ईश्वर बरालको विचारमा कथाकार सर्वप्रथम कथानक गुन्दछ, अनि त्यसका अनुसार पात्र, संघर्ष, समस्या, घटना, मनस्तत्त्व र विश्लेषणको सिर्जना गर्दछ, चरित्र–चित्रण तथा कथाको भावलाई प्रगाढ पार्नका निम्ति व्यास्थान संशय र पराकाष्ठाको बुट्टा भर्दछ, अनि कथाको लक्ष्यलाई उद्घाटित गर्ने ध्येय पूरा भएपछि कथालाई कलात्मक प्रभावले युक्त पारी टुंग्याउँछ ।

ईश्वर बरालको बिचारभन्दा ग्राह्मम्यानको विचार समीचीन छ । किनभने कथाकार घटना, चरित्र र वातावरणमध्ये कुनै एकबाट प्रभावित भए पनि कथा लेख्न सक्छ । कथानक नै गुन्नु कुनै आवश्यक शर्त होइन । यी तीनमध्ये कुनै एकबाट प्रभावित भएपछि कथा लेख्ने सहज प्रेरणावश अन्य उपकरणले सम्पन्न पारी त्यसलाई ठड्याउँदछ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

उपन्यास

साहित्यलाई समाजको दर्पण मान्ने हो भने त्यो कुरा उपन्यासले जति पूर्णता र समग्रताकासाथ प्रमाणित गर्दछ, त्यति अरू कुनै साहित्यिक विधाले गर्न पाउँदैन। महाकाव्य र नाटक उपन्यासका समकक्ष हुन्छन्, तर ती वैधानिक बन्धनमा कसिएका हुन्छन्–उसन्यासलाई अभिव्यक्तिको पूर्ण स्वातन्त्र्य छ। फलत: समाजको वास्तविक रूप र चरित्रलाई पत्यारिलो किसिमले कुनै अतिरञ्जनाविना स्वाभाविक रूपमा चित्रित गर्नु उपन्यासको सहज धर्म हो। यो कुरा विश्वका उत्तम कोटिका सफल उपन्यासहरूले प्रमाणित गरेका छन्। फेरि उपन्मासको अर्को विशेषता के छ भने आफ्नो नाटकीय गुण र ठाउँ–ठाउँमा वर्णण गरिने प्राकृतिक दृश्य औ भावुकतापूर्ण रागात्मक अभिव्यक्तिले गर्दा यसले एक्लै नाटक र महाकाव्य दुवैको आनन्द प्रदान गर्दछ। त्यसैले मेरियन क्राफोर्डले उपन्यासलाई 'पाकेट थिएटर' भनेका छन्।

उपन्यासको व्युत्पत्ति, अर्थ र इतिहास

उप+नि+अस्+घञ्=उपन्यास।

उप र नि उपसर्ग लागेको 'अस्' धातुमा 'घञ्' प्रत्यय लागेर उपन्यास शब्द निष्पन्न हुन्छ। यसको अभिधार्थ कुनै वस्तुलाई कसैको नजीक राख्नु हो।

संस्कृत साहित्यमा उपन्यास भन्नाले कुनै प्रकथनात्मक गद्यमय रचना भन्ने बुझिँदैनथ्यो, त्यस खालको कथात्मक रचनालाई आख्यायिका भनिन्थ्यो। त्यसैले जसरी नाटक, महाकाव्य, खण्डकाव्य, आख्यायिका इत्यादिको लक्षण संस्कृत समालोचना ग्रन्थहरूमा पाइन्छ, उपन्यासको चाहिं पाइँदैन। यो पाश्चात्य साहित्यकै देन हो। पाश्चात्य साहित्यको प्रभावस्वरूप जब

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

संस्कृतबाट उत्पन्न वङ्गला, हिन्दी, मराठी, गुजराती आदि आधुनिक भाषाहरूमा यस प्रकारको आख्यानात्मक गद्यमय रचनाको लेखन हुनथाल्यो, तब अंग्रेजी 'नोवेल' को पर्यायको रूपमा 'उपन्यास' शब्दको प्रयोग हुनलाग्यो।

यस नामकरणको लागि साहित्यकारहरूको निमित्त आधारग्रन्थचाहिं भरतमुनिको नाट्यशास्त्र र विश्वनाथको साहित्यदर्पण नै रहेको हुनुपर्छ।

भरतमुनिले नाटकको प्रतिमुख सन्धिको एक भेदको रूपमा 'उपन्यास' शब्दको सर्वप्रथम प्रयोग गरेका थिए। उनले 'उपन्यास' (प्रतिमुख सन्धिको एक भेद) को लक्षण यस्तो दिएका छन्—

'युक्तिपूर्ण ढङ्गले आफ्नो अभिप्रायलाई प्रस्तुत गर्नु उपन्यास हो।'
[उपपत्तिकृतो ह्यर्थ: उपन्यास. प्रकीर्त्तित:।]

विश्वनाथले पनि यसै गरी प्रतिमुख सन्धिकै सन्दर्भमा 'उपन्यास' को चर्चा गरेका छन्।

उनको विचारमा 'उपन्यास भनेको कसैलाई प्रसन्न गराउनु हो।'
[उपन्यास: प्रसादनम्।]

'उपन्यास' शब्द यिनै दुई लक्षणहरूलाई देखेर औ नवरचित प्रकथनात्मक गद्य–रचनामा रचयिताको अभिप्राय युक्तिपूर्ण ढङ्गले प्रस्तुत हुने र यसमा प्रसन्नता (मनोविनोद) दिने सामर्थ्य समेत निहित भएकोले प्रयुक्त भएको छ भने यो उचित नै भएको छ।–

अंग्रेजीको 'नोवेल' शब्द इटालियन भाषाको 'नविला' शब्दबाट बनेको हो, जसको अर्थ कुनै सूचना दिनु वा नयाँ कुरा भन्नु हो।

नोवेल वा उपन्यासको परिभाषा

उपन्यास र त्यसको अङ्ग–उपाङ्गको पाश्चात्य आधुनिक साहित्यमा प्रशस्त विवेचना भएको छ।

न्यू इङ्गलिश डिक्सनरीमा उपन्यासको परिभाषा– 'नोवेल (उपन्यास) त्यो विस्तृत गद्यात्मक प्रकथनप्रधान रचना हो, जसमा वास्तविक जीवनको अनुकरण गर्ने घटनाहरू र पात्रहरूको एक व्यवस्थित कथावस्तुको रूपमा वर्णन रहन्छ।'[1]

1. A fiction is a Prosetale or narrative of consi-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

फिल्डिङ्ग अनुसार– 'उपन्यास गद्यमा लेखिएको सुखान्त महाकाव्य हो ।'[२]

क्लारा रीब्स— 'उपन्यास भनेको वास्तविक जीवन, चालचलन र आफ्नो समयको तसवीर हो ।'[३]

प्रोफेसर वारेन—'उपन्यास प्रकथनपूर्ण वर्णन हो, जसमा कथानक हुन्छ ।'[४]

उपन्यासको उत्पत्ति र विकास

कौतूहलपूर्ण काल्पनिक घटनाहरूले भरिएका रोमान्टिक आख्यान-हरूबाट उपन्यासको प्रादुर्भाव भयो । संस्कृतमा कादम्बरी र दशकुमारचरित यस्तै औपन्यासिक आख्यानहरू हुन् । अंग्रेजी साहित्यमा कथाको प्राचीन रूप 'विओउल्फ' को रूपमा देखापर्‍यो र यसै परम्परामा चासरको 'कैण्टरवरी टेल्स' को रचना भयो । परन्तु उपन्यास भन्न सकिने पहिलो कृति पन्ध्रौं शताब्दीमा म्यालोरी (Malory) द्वारा लेखिएको 'मोर्टे ढि आर्थर' नै ठहरिएको छ ।

संस्कृतमा आधुनिक ढङ्गको उपन्यासलेखन भएन । अंग्रेजी साहित्यमा चाहिं उपन्यासको कथानक, चरित्रचित्रण र शिल्पमा क्रमशः विकास हुँदैगयो । अतिमानवीय चरित्र र अस्वाभाविक घटनाहरूले भरिएका रोमान्टिक उपन्यासहरूको स्थान सामान्य पात्रहरू र स्वाभाविक घटनाहरू भएका यथार्थवादी उपन्यासहरूले बिस्तारै–बिस्तारै लिंदैगए । रोमाण्टिक जगत्‌बाट याथार्थिक लोकमा उपन्यासलाई अवतरित गर्ने श्रेय सत्रौं शताब्दीका बनियान (Bunyan) लाई प्राप्त छ । यो अभियान (पूर्ण

---

derable length, in which characters and actions professing to represent those of real life are portrayed iu a plot.

२· A Comic epic in a prose.

३. Picture of reat life and manners and of the times in which it is written·

४. The novel is a fictions narrative which contains a plot.

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

काल्पनिक लोकबाट उपन्यासलाई पृथ्वीलोकमा झार्ने) अठारौं शताब्दीको प्रारम्भिक कालसम्म चलिरह्यो । अनि पहिलो यथार्थवादी उपन्यासको रूपमा डिफोको 'रोबिन्सन क्रूसो' आयो ।

तर यो आधुनिक अर्थमा पूर्णतया घटित हुने उपन्यास थिएन । सेमुएल रिचार्डसन (१७८९-१७६१ ई०) ले आन्तरिक जीवनको यार्थार्थिक चित्रणले भरिएको मनोवैज्ञानिकताको सन्निवेश भएको उपन्यास लेखे, जसलाई अंग्रेजीको पहिलो आधुनिक उपन्यास भनिन्छ– त्यो हो 'पामेला' वा 'भर्चू रिवार्डेड' । रिचार्डसन नीतिवादी थिए र उनले इमानदारी र पवित्रता-पूर्ण जीवनलाई उत्तम फल मिल्छ भन्ने देखाए । मानवजीवनको कथालाई बाहिरी घटना र साहसिक यात्रामा नअल्मल्याई मानवीय सत्य र स्वभावको आन्तरिक चित्रणको सूत्र–पातलाई यिनको मुख्य देन मानिन्छ । त्यसपछि फिल्डिङ्ग (१७०७–१७५४ ई०) को पालो आयो । यिनलाई अंग्रेजीको 'आधुनिक उपन्यासको पिता' भनिन्छ । किनभने यिनले उपन्यासको रूप–विधानमा आमूलपरिवर्तन ल्याए र त्यसलाई स्वयंमा पूर्ण कला बनाइदिए । त्यसैले यिनलाई 'प्रथम उपन्यासशास्त्री' भनिन्छ ।

त्यसपछि अंग्रेजी उपन्यासको एक निश्चित मौलिक यार्थार्थिक रूप कायम भयो र स्टक, आस्टिन, डिकेन्स, हार्डी आदि सुदक्ष शिल्पीहरूले यसको चरम विकास गरे । फलतः अब उपन्यास मानव–समाजको उत्थान र पतनको प्रतिबिम्ब झल्काउने सर्वश्रेष्ठ विधा बन्यो र यसले विश्वव्यापी लोकप्रियता पायो ।

आर. एल. ष्टेभेन्सन–'उपन्यास भनेको जीवनको अनुकरण होइन, जसको यार्थार्थिकताको आधारमा मूल्याङ्कन गरियोस्; वरु यो त जीवनको कुनै अंश–विशेष वा बिन्दु-विशेषको सरलीकरण हो, जसले अर्थपूर्ण सरलताद्वारा उत्थान वा पतनलाई घोषित गर्दछ ।'[५]

अर्नेष्ट ए बेकर– 'उपन्यासलाई गद्यमय कल्पित आख्यानको माध्यमले गरिएको जीवनको व्याख्या भन्न सकिन्छ ।'

---

५. The novel is not a transcript of life, to be judged by its exactitude; but a simplification of some side or point of life, to stand or fail by its significant simplicity.

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वेवष्टर–'उपन्यास एक यस्तो कल्पित विशालकाय तथा गद्यमय आख्यान हो, जसमा एउटै कथानकको अन्तर्गत यथार्थ जीवनको प्रतिनिधित्व गर्ने पात्रहरू एवं तिनको क्रियाकलापको वर्णन रहन्छ ।'

हिन्दीका साहित्यकारहरूको दृष्टिमा उपन्यास

प्रेमचन्द—'म उपन्यासलाई मानव–चरित्रको चित्र मात्र सम्झन्छु। मानव-चरित्रमाथि प्रकाश पार्नु, त्यसको रहस्य खोल्नु नै उपन्यासको मूलतत्त्व हो ।'

डा० श्यामसुन्दर दास– 'उपन्यास मनुष्यको वास्तविक जीवनको काल्पनिक कथा हो ।'

नेपाली शब्दकोशकार बालचन्द्र शर्माअनुसार- उपन्यास धेरै अध्याय वा खण्डहरूमा लेखिएको लामो साहित्यिक कथा हो ।'

माथि उल्लेख गरिएका परिभाषाहरू उपन्यासको भिन्न- भिन्न रूप र प्रभावलाई लक्ष्य गरेर भिन्न-भिन्न कालका लेखकहरूद्वारा प्रस्तुत गरिएका हुन् ।

हामी के भन्न सक्छौंभने उपन्यास चरित्र एवं घटनाहरूको माध्यमले समाजको बाह्य र आन्तरिक रूप तथा अवस्थालाई चित्रित गर्ने सुनियोजित कथानक र निश्चित आयाम भएको गद्यमय आख्यान हो ।

आधुनिक कालमा समस्त विश्व–साहित्यमा उपन्यासकारहरूको महिमा नै सर्वोपरि हुन गएको छ । अंग्रेजी साहित्यमा मात्र होइन कि फ्रान्सेली, रसियाली, इटालेली आदि साहित्यमा पनि अठारौं शताब्दीमा उपन्यासले नयाँ मोड लियो र यसको सर्वत्र प्रभाव पऱ्यो । टलस्ट्वाय, गोर्की, जोला, फ्लुवर्ट आदि उपन्यासकारहरू शीर्षस्थानीय छन् । विज्ञान, मनोविज्ञान, प्राणीशास्त्र, समाजशास्त्र, अर्थशास्त्र आदिका नयाँ–नयाँ उद्भावनाहरूले गर्दा आजको युगमा विश्व–साहित्यमा नै नौलो मूल्य र मान्यताहरूको चकचकी फैलिएको छ ।

यसै सन्दर्भमा नेपाली उपन्यासको ऐतिहासिक सिंहावलोकन गर्ने होभने ई० १९०३ मा प्रकाशित गिरीशवल्लभ जोशीको 'वीर चरित्र' पहिलो औपन्यासिक कृति हो । यद्यपि यो इन्द्रजाल, जासुसी र अलौकिक पात्र र घटनाहरूले भरिएको पूर्णतः काल्पनिक रचना हो । तर पनि यो मौलिक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कृति हो र यसमा नेपाली प्रकृति वा देशीय रङ्गको दर्शन हुन्छ र साथै राणाशासकहरूका कतिपय प्रवृत्तिहरूको चित्रण परोक्ष रूपमा यसले गरेको छ। यसपछि 'डा० सूर्यप्रसाद' नामक जासूसी उपन्यास आयो जो अपूर्ण नै रह्यो र जसलाई विज्ञानविलासले ई० १९१६ तिर लेखेका थिए। नेपाली समाजको सेरोफेरो र रीतिनीतिलाई लिएर लेखिएको नेपालीको प्रथम सामाजिक उपन्यास स्व० विष्णुचरण श्रेष्ठको 'सुमति' हो। यसमा आदर्शको महत्ताको प्रतिपादन गरिएको छ र जासूसी वा ऐन्द्रजालिक घटना सृष्टिको प्रभावले यो पूर्णतया आक्रान्त छ। रुद्रराज पाण्डेको 'रूपमती' नारीको आदर्शवादी रूपचित्रणमा प्रवृत्त भयो। तर यसमा नेपाली जीवनको पूर्ण प्रतिविम्ब छ र तत्कालीन समाजको समस्यालाई प्रस्तुत गर्नाको साथै यसले जासूसी ढङ्गको घटनाविन्यासको स्थानमा सामाजिक यथार्थतर्फ आकृष्ट हुने परम्परा प्रारम्भ गऱ्यो। प्रवासी रूपनारायणसिंहको 'भ्रमर' ले भाषा, रूपगठन र विषय–प्रतिपादनमा आधुनिक यथार्थवादी पद्धतिको श्रीगणेश गऱ्यो। यी उपन्यासहरू-हिन्दी र बङ्गाली उपन्यासका तत्कालीन प्रभावमा लेखिए।

पाश्चात्य उपन्यासकारहरूको पूर्ण प्रभावलाई स्वायत्त पारी आधुनिक यथार्थवादी उपन्यासको सर्वथा नौलो रूपको स्थापना लैनसिंह वाङ्देलको 'मुलकबाहिर' ले गऱ्यो। यसले भाषा, चरित्र–निर्माण र घटना–सृष्टिमा आधुनिक यथार्थता, मनोवैज्ञानिकता र स्वाभाविकता मात्र देखाएन, अपितु उपन्यासको रूपगठन–सम्बन्धी प्रचलित मान्यताको विरुद्ध विद्रोह देखायो। एउटै केन्द्रीय कथामा विभिन्न पात्र–पात्राहरूको कार्यव्यापारलाई आबद्ध पारी केन्द्रीय एक लक्ष्यको पूर्त्ति गर्ने परिपाटीको स्थानमा यसले त्रिकेन्द्रीय कथानकको सृष्टि गरी भिन्न–भिन्न लक्ष्यतर्फ यसले आफूलाई बाँडेको छ तर पनि यो सशक्त रचना भएको छ। वास्तवमा 'मुलुकवाहिर' नेपाली उपन्यास–जगत्‌मा घटित एक महत्त्वपूर्ण घटना हो। निज उपन्यास-कारका 'माइतघर' र 'लंगडाको साथी' ले पनि नव–शिल्पको रूप देखाएका छन्। सातसाले क्रान्तिभन्दा पूर्व डा० भवानीभक्तको 'यौवनको आँधी', काशीबहादुर श्रेष्ठको 'वचन,' डायमन शमशेरको 'वसन्ती' आदि उपन्यासहरू लेखिए। तर नेपाली जीवनको पूर्णरूपले चित्रण गर्ने उपन्यासहरू सातसाले क्रान्तिको लगत्तै पछि हृदयचन्द्रसिंहको 'स्वास्नीमान्छे' र 'एक चिहान,' खड्गबहादुरको 'विद्रोह,' लीलाध्वज थापाको 'पूर्वस्मृति', 'शान्ति' र 'मन',

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मोहनबहादुर मल्लको 'समयको हुरी', 'पञ्चायत' आदि र इन्द्रसुन्दासको 'मङ्गली', इन्द्रबहादुर राईको 'आज रमिता छ,' दौलतविक्रमको 'मञ्जरी', लीलबहादुरको 'बसाइँ', शङ्कर कोइरालाको 'खैरिनी घाट', तुलसीराम कुँवरको 'रने', रवीन्द्रकुमार मोक्तानको 'वरको भोको भूत' इत्यादि लेखिए। यी सबैमा प्रायः समाज–सुधारका भावना व्याप्त छन् र कसैमा संक्रमणकालीन राष्ट्रिय समस्या। यीमध्ये प्रथम सफल र सशक्त ऐतिहासिक उपन्यासको रूपमा 'वसन्ती', क्रान्तिको पृष्ठभूमिलाई चित्रित गर्ने रूपमा 'विद्रोह,' समाजको पतनको बहुरङ्गी चित्र प्रस्तुत गर्ने रूपमा 'मन', नेपालीले विदेशिनुपर्नाको कारणलाई भावुकतापूर्वक मार्मिक रूपमा उपस्थित गर्ने हैसियतले 'बसाइँ,' प्रथम आंचलिक उपन्यासको रूपमा 'खैरिनी घाट' र प्रजातन्त्रोत्तरकालीन नेपालको पुनर्निर्माणको बाटो देखाउने रूपमा 'रने' नेपाली उपन्याससंसारका स्मरणीय उपलब्धि हुन्।

नेपाली उपन्यास क्षेत्रमा क्रन्तिकारी परिवर्तनका सूत्रधारका रूपमा तीन उपन्यासकारहरू देखापरेका छन्–

गोविन्दबहादुर गोठाले, विजय मल्ल र पारिजात। गोठालेले 'पल्लो घरको झ्याल' द्वारा नेपाली उपन्यासमा चरित्रकेन्द्री यौन–अतृप्तिको कथालाई चेतनमाथि अचेतनको विजयको रूपमा प्रस्तुत गरे नारीलाई माध्यम बनाएर। विजय मल्लले चाहिं नर–नारीको यौनकुण्ठा–जन्यविकृतिलाई 'अनुराधा' द्वारा अगि सारे। यिनीहरूले क्रमशः प्रकृतवादी तथा अतियथार्थवादी उपन्यासका प्रवर्तन गरे, पारिजातले अलिकति भिन्न मार्ग समातिन्। उनले पनि विषय त यौन नै प्रस्तुत गरिन् तर अस्तित्ववादी विसङ्गतिवादी दर्शनका आडमा उनको नायक उन्मुक्त यौन–आचारबाट अघाई प्रतिबद्ध यौनसम्बन्ध वा दाम्पत्यको अभिलाषी बन्दछ तर उनकी नायिका अन्तर्निहित हीनभावनाले गर्दा आत्मपीडनको अभ्यास गर्दा–गर्दै मर्दछे। यसमा कार्यव्यापारको न्यूनता छ र दर्शनप्रस्तुतीकरणको बढ्ता आग्रह। यसको भाषा कोमल छ। यसलाई गद्यात्मक दुःखान्त काव्य भन्न सकिन्छ। अब ताना सर्मा, नकुल काजी, हरीश बमजन, बी. पी. कोइरालाप्रभृति ख्यात र अख्यात कैयौं नामहरू थपिएका छन्। वर्तमानमा दौलतविक्रम विष्ट र ध्रुवचन्द्र गौतम विशिष्ट उपन्यासकारका रूपमा देखिएका छन्।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

उपन्यासका तत्त्व

उपन्यासका विवेचकहरूले यसका ६ तत्त्वको उल्लेख गरेका छन्– (१) कथावस्तु, (२) चरित्र, (३) संवाद, (४) देश–काल–वातावरण, (५) जीवन–दर्शन, (६) शैली ।

कथावस्तु

कथावस्तु वा कथानक उपन्यासको शरीर हो । सुन्दर, सुगठित शरीर भएको व्यक्तिको व्यक्तित्व प्रभावशाली र आकर्षक हुन्छ । त्यसको प्रथम दर्शनमै मानिस मोहाविष्ट हुनजान्छ र उसको कार्यकलाप र विचारको परिचय पाएपछि फन् प्रभावित हुन्छ । यस्तै पाठकलाई पहिले उपन्यासको कथानकले आकृष्ट गर्छ, त्यसपछि त्यसका अन्य तत्त्वहरूले । त्यसैले उपन्यासको कथानक सोच्ता लेखकले मानव-जीवनलाई पटभूमि बनाउनुपर्छ र सहज, स्वाभाविक र विश्वसनीय घटनाहरूको समावेश गरी त्यसलाई विस्तृत पार्नुपर्छ अन्यथा उपन्यास न उच्चकोटिको बन्छ, न सफल नै हुन्छ । मानवको आन्तरिक र बाह्य संघर्ष-विघर्ष, सुख-दुःख, आशा-निराशा र सफलता–असफलतालाई इमान्दारीका साथ प्रस्तुत गर्न नसक्ने उपन्यास समय र श्रमको दुरुपयोग मात्र हो । त्यसैले हड्सनले भनेका छन्– 'कुनै उपन्यास तब नै वस्तुतः महान् हुन्छ, जब त्यसले हाम्रो सामान्य मानव–जीवनको संघर्ष र भाग्यमा नित्य गम्भीरतापूर्ण प्रभाव पार्ने विषयहरूमा विस्तृत र गहिरो जग हालेको हुन्छ ।'[६]

उपन्यासको महत्ता, बाह्यघटना र चरित्रमाथि निर्भर छैन, न त सुखान्तता वा दुखान्ततामाथि नै । बरु यो त उपर्युक्त पंक्तिहरूमा भनिएझैं विषयवस्तुको गहनता एवं गम्भीर प्रभावोत्पादकतामाथि नै आश्रित छ ।

---

६. A novel is really great only when it lays its foundations broad and deep in the things which most constantly and seriously appeal to us in the struggle and fortunes of our common humanity.

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मैथ्यू आर्नोल्डको पनि यस्तै विचार छ–'उपन्यासको सच्चा महत्ता कच्चा पदार्थहरूको महत्ता वा सारतत्त्वको आधारमा अन्वेषणीय हुन्छ।'[७]

प्रश्न छ, विषय–वस्तुलाई यस्तो महत्त्व कसरी उपलब्ध गराउने ? उत्तर स्पष्ट छ। विषय विश्वसनीय र तथ्यपूर्ण होस् । यसको लागि लेखकले आफ्नो पूर्णपरिचित परिवेश र चरित्र औ प्रकृतिविशेषलाई मात्र उपन्यासको विषय बनाउनुपर्छ। अनुमान र कल्पनाको भरमा कुनै समाज वा जीवनको चित्रण गर्न बस्ता वर्णन तथ्यविरोधी वा असत्य हुनजाने पूरा सम्भावना रहन्छ। हुनत कोही प्रतिभाशाली लेखक पढेको वा सुनेको, अर्काको अनुभवलाई पनि साहित्यमा सफलतासाथ प्रयोग गर्न सक्छन् । तर उपन्यासजस्तो विस्तृत रचनाको लागि स्वानुभव नै मुख्य आधार हुनुपर्छ अन्यथा यस क्षेत्रमा कस्तै कुशल लेखक पनि बहकिने खतरा छ। तथ्यमाथि सोझो र खुला दृष्टि रहनैपर्छ । आधिकारिकताको पूर्ण निर्वाह आवश्यक छ ।

विषय–वस्तुको जतिसुकै महत्त्व भएपनि त्यसको विन्यासमा कुशलता नभएमा उपन्यास सफल हुनसक्तैन। वैयक्तिक वैशिष्टच र रचना-विधानको शिल्पकारिता वस्तुलाई ग्राह्य र रोचक बनाउने तत्त्व हुन्। यिनैले गर्दा कथानकलाई कुशलतासाथ सजाइन्छ–आवश्यक घटनाहरू मात्र राखिन्छन्, घटनाहरूको तारतम्य र कार्यकारणको शृङ्खला मिलाएर उपन्यासको गुम्फन गरिन्छ र सर्वत्र कौतूहलको चमत्कार सन्निविष्ट हुनजान्छ। जुन उपन्यासमा अनावश्यक र विषयदेखि टाढा भएका घटनाहरू र कार्यकलापको समावेश हुन्छ, त्यो आकारमा ठूलो त हुनजान्छ, गुणमा चाहिं निम्न। फेरि यस्तो उपन्यासमा कौतूहलको हत्या हुन जान्छ र कुनै रोचकता रहँदैन। यस्तो स्थितिमा उपन्यास कला नभएर लेखकको मनको आक्रोश निकाल्ने वा उपदेश दिने मञ्च मात्र हुनजान्छ, र त्यसप्रति पाठकको तादात्म्य हुनपाउँदैन। त्यसैले विषय–वस्तुलाई प्रभावपूर्ण बनाउनमा शिल्पकारिताको नै हात हुन्छ।

---

७. The basis of true greatness in a novel is to be sought in the greatness, or substantial value, of its raw materials.

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कथावस्तुको भेद

व्यवस्थाको दृष्टिले कथावस्तु दुई प्रकारका हुन्छन्–एक सुव्यवस्थित र अर्को अव्यस्थित भनेर हड्सनले लेखेका छन् । यी दुवैको भेदको विषयमा पनि उनले विस्तृत विचार प्रस्तुत गरेका छन् । तदनुसार अव्यवस्थित कथानकमा कथा असंलग्न घटनाहरूले बेह्लिएको हुन्छ; तिनीहरूको बीचमा कुनै तर्कसङ्गत सम्बन्ध हुँदैन, ती अनावश्यक पनि हुन्छन्, तिनीहरूको वर्णनको एकता कार्यव्यापारको संगठनात्मक तत्त्वमा निहित्त नभई नायकको व्यक्तित्वमा हुन्छ, जसले केन्द्रीय व्यक्तिको रूपमा छरिएका तत्त्वहरूलाई एकत्रित गर्दछ । यस्तो विषयवस्तुमा केन्द्रीय भाव गौण हुन्छ र भिन्न–भिन्न परिच्छेदहरूले आफ्नो–आफ्नो अलग विशेषता देखाउँछन् । यसको विपरीत सुव्यवस्थित विषय–वस्तुमा घटनाहरू केन्द्रीय भावमा सुसंलग्न भएर आउँछन् र कार्यव्यापारको आरोह–अवरोह चित्ताकर्षक र प्रभावकारी रूपमा परिलक्षित हुन्छ । पूरा कथानक एउटा सिङ्गो रूपमा आफ्नो पूरा विवरणसहित— लेखकको ध्यानमा रहन्छ, चरित्रहरू र घटनाहरूले उचित स्थान पाएका हुन्छन् र सबै निर्दिष्ट लक्ष्यमा पुगेर उपसंहृत हुन्छन् ।

यो वर्गीकरण मोटामोटी रूपमा गरिएको हो । किनभने कैयौं उप-न्यासहरूमा दुवै थरीको मिश्रण भएको पाइन्छ । फेरि कथानकलाई सरल (Simple) र मिश्रित (Compound) गरी दुई भेदमा बाँड्न सकिन्छ । सरल कथानकमा एउटै कथा रहन्छ र मिश्रितमा दुई वा त्यसभन्दा बढी ।

साहित्यदर्पणमा नाटकका सन्दर्भमा कथानकको भेद बडो स्पष्टतासाथ देखाइएको छ । कथानकलाई पहिले दुई भागमा विभाजित गरिएकोछ– आधिकारिक र प्रासङ्गिक । अनि प्रासङ्गिकको पताका र प्रकरी दुई भेद गरिएको छ । पताका आधिकारिक कथा शुरू हुनासाथ थालिन्छ र अन्त्यसम्म जान्छ । प्रकरी बीच–बीचमा आउँछ र मूलकथानकको विकासमा सहयोग गर्दै बीच–बीचमै टुंगिँदै जान्छ । पताकाको वा प्रकरीको सञ्चालक चरित्रको आफ्नो कुनै स्वतन्त्र फलभोगको लक्ष्य हुँदैन ।

यसरी संस्कृत साहित्यमा कथानकको भेद र अवस्थालाई राम्रो गरी बर्णाइएको छ र यसको कुशल निर्वाह नाटकहरूमा भएको पाइन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कथा र कथानक

यी दुवै एउटै प्रतीत हुन्छन् तापनि उपन्यासका पारखीहरूले यिनमा रहेको सूक्ष्म भेदलाई पैल्याएका छन् । तदनुसार मूल तत्त्व कथा हो र त्यसको उपबृंहित (विस्तृत) रूप कथानक हो । पहिले लेखकको मानसमा कुनै कथा स्फुरित हुन्छ, अनि विभिन्न घटनाहरूलाई कल्पित गरी तिनलाई उपयुक्त वातावरण प्रदान गरी एउटा ढाँचामा सजाएर कार्यकारणको शृङ्खलामा कसी बटारिएको डोरी झैं कथानकको सिर्जना गरिन्छ । कथा एउटा खाका हो, रेखाचित्र हो र कथानक रङ्गले यथास्थान भरिएको पूर्ण र सर्वाङ्गीण चित्र । अथवा यसलाई अर्को रूपमा छुटचाऊँ भने कथा अस्थिपिंजर हो, कथानक मासु, रगत र नसाहरूले भरिएको एक पूर्ण सुगठित शरीर ।

यहाँ फेरि के विचारणीय छ भने कुनै कथानक सरल हुन्छ र कुनै मिश्रित । मिश्रित कथानकमा दुई वा त्यसभन्दा बढी कथाहरू हुन्छन्, तर तिनको विन्यास यस्तो किसिमले गरिएको हुन्छ कि ती एउटै केन्द्रीय भावलाई उत्पन्न गर्न समर्थ हुन्छन् र अलग-अलग गाँसिएका जस्ता प्रतीत नभई एउटै प्रतीत हुन्छन् । यस्तो स्थितिमा कथा र कथानकको भेद अवयव र अवयवीको रूपमा देखिन्छ ।

कथावस्तुको कार्यावस्था

पाश्चात्य विचारअनुसार कार्यावस्था पाँच हुन्छन्–

(१) प्रारम्भिक घटना, (२) विकास, (३) चरम विन्दु, (४) निगति र (५) उपसंहार ।

पूर्वीय विचारअनुसार पनि कार्यावस्था पाँच नै हुन्छन्–

(१) आरम्भ, (२) यत्न, (३) प्राप्त्याशा, (४) नियताप्ति र (५) फलागम ।

दुवै थरीमा आशय एउटै छ, शब्दावलीमा मात्र अन्तर छ । प्रारम्भिक घटनामा घटनाको आरम्भ हुन्छ । 'आरम्भ' मा आधिकारिक कथावस्तुको सूत्रपात हुन्छ । 'विकास' मा संघर्षको विकास त्यस स्थितिसम्म पुऱ्याइन्छ, जबसम्म निष्कर्ष अनिश्चित रहन्छ । 'यत्न' मा सहयोगीहरूको सहयोगले फलप्राप्तिको लागि पूर्णशक्तिभर चेष्टा गरिन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

चरम बिन्दुमा संघर्षशील दुई शक्तिमध्ये एकले परिस्थितिमाथि नियन्त्रण हासिल गर्छ र उसको सफलता निश्चित हुन्छ । 'प्राप्त्याशा'मा विरोधी तत्त्वमाथि विजय हासिल गरिन्छ । निगतिमा घठनाप्रवाहको सञ्चालन चरम सफलता-प्राप्तितर्फ गरिन्छ र संघर्ष समाप्त हुन्छ । 'नियताप्ति' मा विघ्न-बाधा शान्त हुन्छ र फलप्राप्ति निश्चित हुन्छ । उपसंहारमा एक पक्षको विजय हुन्छ र कथानकको समाप्ति हुन्छ । 'फलागम' मा नायकलाई फलप्राप्ति हुन्छ ।

विषय-वस्तुको गठन वा गुम्फन

विषय-वस्तुको अन्तर्गत उपवस्तुहरू पनि हुनसक्छन् । तिनीहरू भिन्न-भिन्न प्रतीत नभई एउटै शरीरका अवयवहरू झैं यथास्थान अवस्थित हुनु नितान्त आवश्यक छ । अन्यथा उपन्यासको केन्द्रीय प्रभाव क्षीण हुन जान्छ र त्यसको मूल उद्देश्य पूरा हुँदैन । सरल उपन्यासमा एउटै कथा रहने हुँदा वस्तु-संगठनमा कुनै विशेष सतर्कता हुँदैन तर मिश्रित उपन्यासमा विभिन्न कथाहरूको अवस्थिति रहने भएकोले शैल्पिक दक्षताको खाँचो पर्दछ । यसैले सम्पूर्ण कार्य वा घटनाहरूको प्रवाह समञ्जित रूपमा निश्चित लक्ष्यतिर बढिरहेको हुनुपर्छ । यसको लागि विभिन्न कार्यावस्थाको उचित निर्वाह त हुनैपर्छ साथै तिनलाई एउटै शरीरको रूप प्रदान गर्ने चेष्टा हुनुपर्छ । कथानकको यस्तै संगठनको लागि साहित्य-दर्पणमा पाँच सन्धिहरूको उल्लेख छ—मुख, प्रतिमुख, गर्भ, विमर्श र निर्वहण ।

कथानकलाई सशक्त, प्रभावशाली र सफल पार्न कौतूहलको समावेश अत्यावश्यक हुन्छ । अप्रासङ्गिक र मूल कथानकभन्दा दूरगामी विषयको वेलिविस्तार गर्न थालियोभने पाठकलाई झर्को लाग्न थाल्छ । किनभने यस्ता अनावश्यक विषयले कथानकको विकासमा व्यर्थ नै अवरोध उत्पन्न गर्दछन् । नाटकीय ढङ्गले कार्यहरूको उपस्थापन हुँदै कथानक निर्बाध रूपले विकसित हुँदै गयोभने कौतूहलको उद्दीपन हुँदैजान्छ र रोचकता विद्यमान रहन्छ । यो कौतूहल स्वाभाविक रूपमा उत्पन्न गरिनुपर्छ । रहस्यपूर्ण, रोमाञ्च-कारी ढङ्गले अप्राकृतिक कार्यहरू र घटनाहरूद्वारा सृष्टि हुने कौतूहल निम्न-कोटिको ठहर्छ र त्यो प्रणाली जासूसी उपन्यासलाई नै सुहाउन सक्छ, उत्तम-कोटिका उपन्यासहरूमा यो पद्धति अशोभनीय हुन्छ । कौतूहल नै उद्देश्य र मन बहलाउ नै जसको लक्ष्य हुन्छ, त्यस्ता जासूसी उपन्यासमा कौतूहलको जादुगरी

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

क्षम्य हुन्छ, तर जीवनको व्याख्या गर्ने गम्भीर उपन्यासहरूमा कौतूहल एक तत्त्वविशेषको रूपमा आउनुपर्छ, त्यसँको रजाइँ हुनु उचित छैन। त्यसैले असल उपन्यासहरूमा कथानक रोचक तुल्याई पाठकलाई थकाइविना अन्तिमसम्म खिचेर लैजाने र मूल उद्देश्यप्राप्तिमा सहायक हुने तत्त्व विशेषको रूपमा आवश्यक मानिन्छ। कौतूहलको समावेश गर्दा यो कुरा राम्रो गरी ध्यानमा राख्नुपर्छ।

पात्र र चरित्र-चित्रण

कथानकको जतिसुकै महत्त्व भए पनि त्यो सामग्री भएकोले उत्तम हुनुपर्छ। किनभने उत्तम सामग्रीद्वारा नै उत्तम कार्य सम्पन्न हुन्छ। तर सामग्रीभन्दा बढी महत्त्व त त्यसको उपयोग गर्ने पात्र वा चरित्रहरूको पो हुन्छ। त्यसैले कथाकनलाई उचित रूपले सजाएपछि उपन्यासलाई सफल पार्न लेखकले चरित्र-चित्रणमाथि पनि उत्तिकै गम्भीर दृष्टि राख्नुपर्छ। उपन्यासकार जे भन्न वा गर्न चाहन्छ, त्यसको लागि माध्यम त चरित्र नै हुन्छन्। लेखकले उपन्यासमा जुटाएका सामग्रीहरूको सदुपयोग पात्रहरूले नै गर्दछन्। त्यसैले जुन पात्र जुन कामको योग्य छ, त्यसलाई त्यही काम सुम्पिनुपर्छ। अरिस्टोटलको कथन छ—'कथानकको संगठनझैं चरित्रनिरूपणमा पनि कविले सधैं अवश्यम्भावी वा संभाव्यलाई नै आफ्नो लक्ष्य बनाउनुपर्छ। जसरी आवश्यक या संभाव्य पूर्वापरता क्रमले एकपछि अर्को घटना आउँछ, त्यसरी नै आवश्यकता र सम्भाव्यता—नियमको अधीन कुनै विशिष्ट चरित्रको व्यक्तिले आफ्नो विशिष्ट ढङ्गले बोल्नु वा काम गर्नुपर्छ।'

चरित्र व्यक्तिको गुण-दोषलाई प्रकट गर्ने मानवीय प्राकृतिक धर्म हो। आचार, विचार र उच्चार (बोली) यी तीन रूपमा चरित्रको प्रकाशन हुन्छ। चरित्र प्राकृतिक धर्म भएकोले त्यसको निरूपण वा चित्रण सहज र स्वाभाविक हुनुपर्छ अर्थात् एउटा सहज मानवीय संवेदनायुक्त व्यक्तिले जुन परिस्थितिमा जे गर्नु मनोवैज्ञानिक दृष्टिले स्वाभाविक ठहर्छ, त्यसै रूपमा त्यसलाई चित्रित गर्नुपर्छ। यसको लागि उपन्यासकारले जबर्जस्ती आरोपित गरिने आदर्शको मोह त्यागिदिनुपर्छ र चरित्रहरूलाई आफ्नो स्वतन्त्र व्यक्तित्व भएका प्राणीहरूको रूपमा, आफ्नो भाग्य बनाउने वा बिगार्ने काममा संलग्न हुन उन्मुक्त गगनमा छाडिदिनुपर्छ; खुला हावामा हातगोडा फैलाई आफूखुशी

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

डुलफिर गर्न चाहने केटाकेटीहरूलाई रात-दिन टोकसो गर्न पल्केका जिद्दीवाल अभिभावकहरूले आफ्नै हुँकमद्वारा वशमा राखी-राखी चलन-चट्पटाउन नदिए झैं वा कठपुतलीको सूत्रधारले धागोले कसेर पुतलीहरूलाई मनपरी नचाएझैं गर्नु हुँदैन। किनभने यस्तो गरिएको खन्डमा चरित्रहरू यान्त्रिक हुन जान्छन् र तिनले पाठकमा आफ्नो प्रभाव पार्न सक्तैनन्। उपन्यासका पात्र-पात्राहरू डुलफिर गर्ने, हामीले चिन्न सकिने स्त्री-पुरुष प्रतीत हुनु आवश्यक छ। यहाँ एउटा प्रश्न के उठ्न सक्छभने 'शिरीषको फूल' र 'अनुराधा' जस्ता उपन्यासमा यस्ता विकृत पात्र-पात्राहरू छन्, जो सर्वसाधारणको लागि अपरिचित र अज्ञात छन् अतएव अविश्वसनीय पनि। तर पनि ती उत्तम ठहरिएका छन् र तिनको चरित्र-चित्रण प्रभावकारी मानिन्छ किन ? हो, ती शकम्बरी वा अनुराधा जस्ता पात्रा सबै हुँदैनन्, सर्वसाधारणले तिनलाई चिन्दैन पनि तर तिनीहरूको परिवेश र परिस्थितिलाई बुझेर हेरेमा ती अस्तित्वमय भएका देखिन सक्छन्। मनोविज्ञानको ज्ञान भएका प्रबुद्ध पाठकको लागि ती स्वाभाविक र पत्यारिला लाग्न सक्छन्, भलै केही असंगति तिनमा देखियोस्। मनोविज्ञानको आश्रय लिएपछि अस्वाभाविकता आउने सम्भावना त रहँदैन, तम यसमा पनि विचारणीय के छभने मनोविज्ञान-शास्त्रको प्रक्रियालाई नै देखाउनु कहीं उपन्यासकारको लक्ष्य नहोस्। तब चरित्र-चित्रण यान्त्रिक हुन्छ र साधारणीकरण हुँदैन। उपन्यासकारलाई जाँच्ने मुख्य कसी उसको चरित्र-चित्रणको पद्धति हो। त्यसैले हड्सनले लेखेका छन्– 'के उपन्यासकार आफ्ना पात्र-पात्राहरूलाई हाम्रो कल्पनाको निम्ति वास्तविक तुल्याउन सफल छन् ?'[८]

किनभने यस्ता प्रतीत भएमा नै ती चरित्रहरू सजीव मानवझैं हाम्रो घृणा वा प्रेम, क्रोध वा सहानुभूतिका पात्र बन्न सक्छन्। उपन्यासकारले चरित्र-चित्रण सुस्पष्ट रूपमा गर्नु पर्छ।

चरित्र-चित्रणका दुई शैलीहरू छन्-प्रत्यक्ष (Direct) र अप्रत्यक्ष (Indirect) वा नाटकीय (Dramatic)। प्रत्यक्ष शैलीमा उपन्यासकार छुट्टै नबसी कुनै चित्रकारले चित्रमा रङ भरेझैं चरित्रलाई कोर्दछन्। यस शैलीमा चरित्रहरूको गुण-दोष, आचार-विचार, रागद्वेष आदि समस्त

---

८. Does the novelist succeed in making his men and women real to our imagination ?

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वाह्याचार, अन्तर्वृत्तिहरूको विवेचना उपन्यासकारले स्वयं गरेका हुन्छन्। अप्रत्यक्ष शैलीमा वा नाटकीय शैलीमा उपन्यासकार तटस्थ रहन्छन् । पात्र-पात्रहरू आपसी वार्तालापद्वारा आफ्नो र अर्काको चारित्रिक विशेषताका रहस्योद्घाटन गर्दछन् । यसमा कि त कुनै पात्र आफ्नै विषयमा केही भनिरहेको हुन्छ कि त कुनै अन्य पात्रको विषयमा ।

उपन्यासमा यी दुवै शैलीको यथास्थान प्रयोग गरिएको हुन्छ। स्वगतकथनात्मक शैलीमा लेखिएको उपन्यासमा केवल नाटकीय पद्धतिको आधारमा चरित्र-चित्रण हुन्छ, तर वर्णनात्मक शैलीको उपन्यासमा चाहिं दुवै पद्धतिको प्रयोग हुन्छ ।

पात्रहरूको वर्गीकरण

पात्र वा चरित्रलाई वर्ग वा जातीयताको आधारमा विभाजित गर्दा यी तीन थरी हुन्छन्– अभिजातवर्गीय, मध्यमवर्गीय र निम्नवर्गीय । स्वभावको आधारमा पनि चरित्रहरूको विभाजन गर्न सकिन्छ। यी दुई थरी हुन्छन्- सामान्य र विशिष्ट । दुवै थरी विभाजनमा साधारण चरित्र नै, यदि तिनमा स्वाभाविकता छभने, लोकप्रिय हुन्छन् । किनभने तिनमा समाजमा बाँचेका मानिसमा हुनुपर्ने मानवीय गुण हुन्छन् । यस्ता चरित्रलाई प्रतिनिधि चरित्र भन्न सकिन्छ । उच्चवर्गलाई आदर्शको रूपमा प्रस्तुत गरी 'महाजनो येन गत: स पन्था:' को उपदेश दिने चलन उहिलेको साहित्यमा हुन्थ्यो र त्यति वेला सुहाउँथ्यो पनि । किनभने निम्नवर्गीय मानिस शिक्षा र संस्कारको अभावले गर्दा स्वबुद्धिको प्रयोग गर्न सक्तैनथ्यो, अनि जीविकादेखि लिएर जीवन-पद्धतिसम्मको लागि ठूला-बडाको मुखापेक्षी एवं अनुगामी हुन विवश थियो । फलतः अभिजातवर्गले नै साहित्यमा स्थान पाउँथ्यो र समाजको आदर्श वनेर उभिन्थ्यो। त्यसैले तिनका चरित्रमा कुनै खोट देखाइँदैनथ्यो । कुमार्गमा लाग्ने वा दुश्चरित्र व्यक्तिको विनाश निश्चित छ भन्ने देखाउन प्रतिनायक वा खलनायकको सृष्टि गरिन्थ्यो । आधुनिक कालमा चरित्रचयन वर्ग वा जातीयताको सङ्कीर्ण घेरामा रही गरिँदैन र अभिजातवर्गीयमा केवल भद्रता, भव्यता, उदात्तता र प्रेरणादायी शक्ति हुन्छ र निम्नवर्गीयमा यी गुण हुँदैनन् र केवल निकृष्टता हुन्छ भन्ने स्वीकार गरिँदैन । आसुरी वा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

दैवी भावना वर्गविशेषका पेवा नभई खास प्रकारको संस्कारमा परेको चरित्रविशेषको धर्म हो भन्ने मानिन्छ। विज्ञान, मनोविज्ञान, प्राणीशास्त्र आदिको अनुशीलनबाट मानिस गुण-दुर्गुण वा सबलता दुर्वलताले युक्त प्राणी हो भन्ने मान्यता बनेको छ। यसैले आदर्श कुनै वर्ग वा जातिको धर्म नभई समाजलाई अभ्युत्थित गरी समुन्नत र सबल एवं स्वस्थ तुल्याउने पवित्र मानवीय भावनामात्र हो र यो, जस-कसैको जीवनको माध्यमले प्रस्तुत गर्न सकिन्छ

व्यवहारमा अधिकांश नर-नारी न पूर्ण गुणी न पूर्ण दुर्गुणी नै हुन्छन्। परिस्थितिले गर्दा कोहीं गुण वा दुर्गुणका उपासक बन्छन्। त्यसैले उपन्यास यदि समाजको सामान्य चित्र होभने त्यसमा चरित्रको सुगुण-दुर्गुण दुवैको प्रकाशन आवश्यक छ। मानवीय राग-द्वेषभन्दा माथिका चरित्र महामानव हुनजान्छन्। तिनमा व्यक्तिगत विशेषता त हुन्छ, तर तो सामान्य नभएर विशिष्ट हुन्छन्। मनोविज्ञानशास्त्रको आधारमा जुन विकृत चरित्रहरू उभ्याइन्छन् ती पनि असामान्य हुन्छन्। यिनकोपनि आफ्नो वैशिष्ट्य हुन्छ। तर यस्ता पात्रहरूको चित्रण गर्दा परिस्थिति, वातावरण र संस्कार यी तीन कुराको यथार्थ रूपमा दिग्दर्शन गरिनुपर्छ, अन्यथा चरित्र-चित्रण वास्तविक प्रतीत नभई कपोलकल्पित र मनोवैज्ञानिक सिद्धान्त प्रतिपादनको लागि प्रस्तुत दृष्टान्त हुनजान्छ।

कुनै परि उपन्यासमा कार्य गर्ने वा घटनाहरूको सञ्चालन गर्ने दुई थरी पात्र हुन्छन्—एक थरी प्रधान र अर्को थरी गौण। प्रधान पात्रमा नायक-नायिका र प्रतिनायक-प्रतिनायिका (खलनायक-खलनायिका) लाई राख्न सकिन्छ र गौण-पात्रहरूमा यी दुवै थरीका सहायक पात्र-पात्राहरू-लाई। सहयोगी पात्र-पात्राहरूले मूल चरित्रहरूको कार्यमा सहायता मात्र दिंदैनन्, किन्तु आफ्-आफ्नो चारित्रिक वैशिष्ट्य देखाई समाजका अनेक रूप र प्रवृत्तिलाई प्रकाशित गरी औपन्यासिक प्रभावको वृद्धिमा योगदान दिन्छन्।

फेरि एक थरी पात्र विकसित चरित्रका हुन्छन् र अर्को थरी विकसनशील। विकसित चरित्रको उपन्यासको विकासका साथ चारित्रिक विकास हुंदैन, वरु उसका विचार र सिद्धान्त स्थिर हुन्छन् औ विभिन्न कार्य र परिस्थितिमा तिनको प्रकाशनमात्र हुन्छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विकशनशील चरित्रहरू पूर्वाग्रहयुक्त वा स्थिर सिद्धान्तलाई लिएर कार्यरत हुँदैनन्, वरु अन्य प्रभावशाली चरित्रको प्रभाव वा परिस्थितिबाट उपलब्ध ज्ञानको आधारमा तिनको चरित्रमा क्रमशः विकास हुँदैजान्छ ।

कथानक र चरित्र

कथानक र चरित्रको दृष्टिले उपन्यास दुई प्रकारका हुन्छन्–चरित्र-प्रधान औ घटनाप्रधान । चरित्रप्रधानमा चरित्र मुख्य हुन्छ र कथानकको स्थान गौण हुन्छ । यसमा घटनाहरूको प्रयोग चरित्रका विशेषताहरूलाई देखाउनको लागि गरिन्छ । घटनाप्रधानमा स्वभावतः घटना प्रमुख हुन्छ र चरित्र गौण । यसमा चरित्रहरूको उपयोग खास गरेर कार्य-व्यापारलाई अगाडि बढाउनको लागि गरिन्छ । यी दुवै थरीमध्ये चरित्र–प्रधान उपन्यास नै उत्कृष्ट हुन्छ । चरित्र महत्त्वपूर्ण तत्त्व हो र यसको प्रभाव मानसपटलमा चिरकालसम्म अङ्कित भएर रहन्छ । कथालाई चाँडै नै बिर्सन सकिन्छ । त्यसैले घटनालाई प्राथमिकता दिएर लेखिएका उपन्यासहरूभन्दा चरित्रलाई प्रमुखता दिएर लेखिएका उपन्यास बढी हृदयस्पर्शी हुन्छन् र बढी चिरञ्जीवी पनि ।

यो वर्गीकरण स्थूल रूपमा हो । वास्तवमा उपन्यासमा चरित्र र कथानक दुवै तत्त्व उचित रूपमा पुष्ट भएको हुनुपर्छ । सुन्दर कथानकमा निर्जीव र दुर्बल चरित्र अनि सजीव, सबल औ आकर्षक व्यक्तित्वयुक्त चरित्र भएको उपन्यासमा अव्यवस्थित र अरोचक कथानक यी दुवै स्थिति चित्त-वुझ्दा हुँदैनन् । त्यसैले कथानक र चरित्र दुवैमा सन्तुलन र सामञ्जस्य सफल उपन्यासको लागि औधि वाञ्छनीय हुन्छ ।

सम्वाद

पात्र–पात्राहरूको बीचमा आपना–आपना विचार, भावना र हर्ष-विषाद, उल्लास–विस्मय, करुणा–क्रोध आदि मनोरागहरूलाई व्यक्त गर्नका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

लागि हुने पारस्परिक वार्तालापलाई सम्वाद वा कथोपकथन भनिन्छ। नाटकमा सम्वाद अनिवार्य तत्त्व हुन्छ, किनभने यो नै त्यसको अभिव्यक्तिको माध्यम हो। उपन्यास वर्णनप्रधान हुने भएकोले यसमा सम्वाद अनिवार्य नभए पनि रोचकता र सौन्दर्य–वर्द्धनको दृष्टिले आवश्यकचाहिं अवश्य हुन्छ। सुन्दर र कलात्मक सम्वादले वर्णनलाई प्राञ्जल र उदात्त बनाउँछ, उपन्यासकारको लामो विवरण, व्याख्या र विश्लेषणको एकोहोरेपनालाई हटाई उराठिलो स्थितिबाट सरलता र रोचकताको वातावरणमा पाठकलाई लगिदिन्छ। उपन्यासकार स्वयं के भन्छ ? यसकोभन्दा पाठकलाई उसका चरित्रहरू के भन्छन् ? यसको खुलदुली ज्यादा हुन्छ। उचित स्थानमा आफू लुकी पात्रहरूको बीच सम्वाद गराएर उपन्यासको कथानकलाई रोचक र आकर्षक बनाउनु लेखकको शैलिपक कौशलको परिचायक कुरा हो। सम्वाद-प्रयोगमा लेखकले पूर्णसावधानी र सतर्कताको पालन गर्नुपर्छ। सम्वाद कथानकमा बाहिरबाट जबर्जस्ती घुसाइएको जस्तो प्रतीत नभई एउटा संयुक्त, अविच्छेद्य र आन्तरिक तत्त्वजस्तो प्रतीत हुनु साह्रै नै आवश्यक छ। यसले प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष रूपमा कथानकको विकास वा चरित्रहरूको रहस्योद्‌घाटन गर्नु पर्छ। ज्यादा लामो सम्वाद पनि झर्कोलाग्दो हुनजान्छ। कुनै–कुनै लेखक आफ्नो सिद्धान्त मुखपात्रको माध्यमले प्रस्तुत गर्दछन्। सिद्धान्तको प्रकाशन क्षम्य हुनसक्छ तर त्यसको स्थापनाको नै आग्रह चाहिं कलात्मक दरिद्रताको द्योतक हुन्छ।

सम्वाद कस्तो होस् ? यस सम्बन्धमा हड्‌सनको विचार अत्यन्त उचित छ। उनको कथन छ—

'सम्वाद स्वाभाविक, उपयुक्त र नाटकीय हुनुपर्छ, यसको अर्थ के हो भने यो वक्ताको व्यक्तित्वको अनुरूप, परिस्थिति सुहाउँदो अनि सरल, ताजा, पूर्ण र चाखलाग्दो हुनुपर्छ।'[९]

---

९. Dialogue should be natural, appropriate, and dramatic; which means that it should be in keeping with the personality of the speakers suitable to the situation in which it occurs and easy, fresh, vivid and interesting.

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सम्वाद स्वाभाविक र उपयुक्त भएमा चित्तबुझ्दो हुन्छ, नाटकीय भएमा प्रभावपूर्ण हुन्छ, वक्ताको बौद्धिक क्षमताको अनुरूप भएमा पत्यारिलो र मननीय हुन्छ । यी पक्षहरूमाथि ध्यान नदिईकन लेखिएका सम्वाद अर्थ-न-बर्थंका बकवास मात्र हुन्छन् ।

उपन्यासमा हास्य, करुणा र त्रास यी तीन संवेदनाहरूको यथोचित निर्वाह पनि आवश्यक हुन्छ । हास्यमा व्यंग्यको चोट भए झन् विलक्षणता आउँछ । हास्य र व्यंग्य उपन्यासरूपी अचारका लागि ज्यामिर र खुर्सानी हुन् । हुन त प्रत्येक उपन्यासमा उपर्युक्त सबै सामग्रीहरूको यत्किञ्चित् झलक यत्रतत्र पाउन सकिन्छ, तर यी सबैको यथोचित मात्रामा प्रयोग चाहिं विलक्षण प्रतिभासम्पन्न लेखकले नै गर्न सकेका हुन्छन् । वास्तवमा सबै लेखक समान रूपले हँसाउन र रुवाउन सक्तैनन् । लेखकको योग्यता र प्रकृतिको आधारमा कुनै उपन्यास हास्यप्रधान हुनजान्छ, कुनै व्यंग्यप्रधान र कुनै करुणाप्रधान त कुनै रोमाञ्चकारी । उपन्यास पढ्दा अनुभव हुने यी संवेदना स्वयं लेखकको वर्णन र चरित्रहरूको बीच आपसमा भएको सम्वादद्वारा व्यक्त हुन्छन् । यी प्रभावपूर्ण भावनाहरू उत्पन्न गर्नको लागि लेखकले उपयुक्त पात्रको विचार राख्नु आवश्यक छ । अलिकति पनि अस्वाभाविकता वा असंगति देखिएमा जस्तोसुकै उच्चकोटिको कथन पनि निःसार, निरर्थक र निष्प्रभावी हुनजान्छ । यी कस्ता महत्त्वपूर्ण तत्त्वहरू हुन् भने यिनले गर्दा उपन्यास चखिलो हुन्छ, चरित्रहरू यान्त्रिक नभई सजीव हुन्छन् ।

देश, काल, वातावरण

उपन्यासमा कुनै देश वा स्थानको परिप्रेक्ष्यमा कुनै निश्चितकाल खण्डको जीवनको चित्रण गरिएको हुन्छ । विषयको बोध हुनु उपन्यासकारको लागि जति आवश्यक छ, उत्तिकै आवश्यक छ विषयलाई प्रस्तुत गर्ने काल र परिवेशको बोध । प्रत्येक देश, जाति र समाजका आफ्नै रीति-नीति हुन्छन् र आफ्नै प्राकृतिक एवं कलात्मक विशेषता । लेखकलाई यी सबैमाथि पूर्ण अधिकार रहनुपर्छ । फेरि उसैगरी हरेक युगको आफ्नै चिन्तन, मान्यता, समस्या र चाल-चलन हुन्छ, यसको पनि ध्यान रहनैनछ । त्यसैले लेखकले उपन्यासको विषय त्यसै क्षेत्रबाट लिनुपर्छ, जोसित ऊ पूर्णतया परिचित छ । केवल कल्पनाको भरमा गरिएको क्षित्रण कृत्रिम र अस्वाभाविक मात्र होइन,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

असत्य भएकोले अनर्थकारी पनि हुन्छ। तथ्यपूर्ण कथ्य नै सत्य हुन्छ। लेखकहरू प्रायः आफू सम्बद्ध भएको वर्ग वा क्षेत्रसितै पूर्णरूपले परिचित हुन्छन्। त्यसैले हामी देख्तछौं, कोही उच्चवर्गको चित्रणमा सफल हुन्छन्, कोही मध्यमवर्गको चित्रणमा र कोही निम्नवर्गको चित्रणमा। वस्तुतः लेखकले भोगेको जीवन साहित्यमा यथार्थ रूपमा अङ्कित हुन्छ र त्यो प्रभावशाली सिद्ध हुन्छ पनि। जीवन र जगत्का केही यस्ता विषय र प्रसङ्ग पनि अवश्य हुन्छन्, जसलाई लेखकले स्वयं साक्षात्कार गर्न पाउँदैनन् तर अरूको अनुभव र वर्णन सुनेर अथवा पढेर सामग्री सङ्कलन गर्दछन्। जो बढी संवेदनशील र कल्पनाप्रवीण हुन्छन्, तिनले अरूबाट पैंचो लिएको विषयलाई यार्थार्थिक भ्रमको रूपमा प्रस्तुत गर्न सफलता पनि पाउँछन्। कविताको क्षेत्रमा यस प्रकारको सापटी सामग्रीको निर्वाह हुनसक्छ तर उपन्यासमा यस्तो प्रयोग असफल हुने खतरा रहन्छ।

जीवन-दर्शन

प्रत्येक लेखकको जीवनसम्बन्धी केही-न-केही आफ्नो धारणा र मान्यता हुन्छ। जीवनको अध्ययन गरी आफूले अनुभव गरेको सत्यलाई अप्रत्यक्ष तवरमा कुनै जीवन-दर्शन अभिव्यक्ति गर्नु उसको कुनै कृतिको उद्देश्य हुन्छ। जुन रचनामा फोटोग्राफी झैं केवल जीवनको बाह्यवर्नन मात्र हुन्छ, समाजलाई परिचालित गर्ने कुनै दर्शनको प्रकटीकरण हुँदैन, त्यो जतिसुकै सफल चित्रण भए पनि उत्तम कलाकृति सिद्ध हुँदैन। तर उपन्यासमा प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष रूपले लेखकको जीवनसम्बन्धी दृष्टिकोण अभिव्यक्त भई नै रहन्छ। कुशल लेखकलाई सचेत रूपमा कुनै सिद्धान्त वा विचार प्रस्तुत गर्नुपर्‍यो भने उसले त्यो बडो अप्रत्यक्ष रूपमा पात्रको माध्यमले गर्छ। उपन्यास एउटा कला हो भन्ने ध्यान नराख्ने लेखक आफ्नो दर्शन र सिद्धान्त-प्रति यति आग्रही हुन्छन् कि ठाउँ प्रचार गर्न थाल्छन्। उनीहरू कुनै पात्रविशेषलाई काखी च्यापी त्यसको मुखबाट भाषण गराउँदै आफ्ना विचार छदाउन थाल्छन्। यस्तो जुन उपन्यासमा गरिएको हुन्छ, त्यो अनाकर्षक र अरुचिकर हुन्छ। उपन्यास सिद्धान्तप्रचारको मञ्च नै त होइन, कलात्मक रूपले रोचकतासाथ जीवनको चित्रण गर्ने माध्यम हो।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

उपन्यासमा दर्शन दुई रूपमा प्रस्तुत भएको हुन्छ— सत्य र नैतिकता। साहित्यिक सत्य यथार्थमा आश्रित नभएर भावमा आश्रित हुन्छ। अर्थात् साहित्यमा हामी सत्यलाई त्यस रूपमा पाउन उत्सुक हुँदैनौं, जुन रूपमा विज्ञानले प्रस्तुत गर्दछ। अपितु हामी साहित्यमा कल्पनाको बलले सजीव र चित्तचमत्कारी रूपमा उपस्थित संभावनात्मक सत्यको साक्षात्कार गर्न चाहन्छौं। यस कुराको सूक्ष्मविभेद नगरी प्लेटोले काव्य सत्य र विज्ञान सत्यलाई एकै ठहऱ्याएर ठूलो प्रमाद गरे। तब त उनले काव्यलाई असत्य मानी सत्यको घोर निन्दा गरेर आफ्नो 'आदर्श राज्य' बाट कविहरूको बहिष्कारको घोषणा गरे। उनका शिष्य अरिष्टोटलले आफ्ना गुरुको भ्रमको संशोधन गर्दै काव्यगत सत्यको निरूपण गरे। उनको विचारमा इतिहास र काव्यमा अन्तर छ। 'इतिहासमा सत्य इतिवृत्तात्मक वा तथ्यनिष्ठ हुन्छ र काव्यमा संभाव्य।'

डिकेन्सले अझ गम्भीरतापूर्वक यस विषयमा विचार गरेका छन्। उनले शास्त्र र काव्यसाहित्यलाई ज्ञानको साहित्य र शक्तिको साहित्य भनेर छुट्ट्याएका छन् र दुवैको तुलना गर्दै लेखेका छन्—

ज्ञानको साहित्यको मूल्यांकन पदार्थको यथातथ्यताद्वारा हुःछ र यसको प्रत्येक अग्रगामी कदम विज्ञानद्वारा नियमित हुन्छ। यो आवश्यक रूपमा चिरपरिचित हुन्छ।

'परन्तु शक्तिको साहित्यको सत्य' पुरुष र स्त्रीका जीवनलाई बनाउने महान् मुख्य वृत्तिहरू, संवेदनाहरू अनि अनुराग र सिद्धान्तहरूको इमान्दारीपूर्वक गरिएको अभिव्यक्तिमा निर्भर रहन्छ। फेरि किनभने यी मानवीय अन्तर्वृत्तिहरू युगौंमा नगण्य रूपमा नै परिवर्तित हुन्छन्, ती पुस्तकहरू, जसमा मुख्य सारभूत सत्यको चरम तत्त्व रहन्छ, जतिसुकै पुराना भए पनि आफ्नो लेखिएको जमानामा झैं सधैं ताजा र प्राणवान् हुन्छन्।'

इतिहास र उपन्यासको अन्तरलाई स्पष्ट गर्ने एउटा उक्ति नै प्रचलित छ, जसको उल्लेख हड्सनले आफ्नो ग्रन्थमा गरेका छन्। त्यो हो—

'उपन्यासमा नाम र तिथि छाडी अरू सबै कुरा सत्य हुन्छन् र इतिहासमा नाम र तिथि छाडी अरू सबै कुरा असत्य।'[१०]

---

१०. In fiction everything is true except names and dates; in history, nothing is true ecxcept names and dates.

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यस कथनवाट के सार निस्कन्छभने इतिहासमा व्यक्ति-विशेषप्रतिको आगहले गर्दा कि त सत्यलाई लुकाइन्छ कि त त्यसको आंशिक प्रदर्शन हुन्छ, त्यसको विपरीत साहित्यमा त्यस किसिमको कुनै बन्धन हुँदैन र त्यसमा पूर्ण सत्यको सार्वभौम अभिव्यक्ति हुन्छ ।

संस्कृतमा चाहिं भनिएको छ– 'कविको वर्णन मिथ्या हुँदैन, ऊ दोस्रो सृष्टिकर्ता हो ।'[११]

साहित्यमा नैतिकताको प्रयोगको सम्बन्धमा परस्परविरोधी मत हुन सक्छ । नीतिवादीहरू नीतिलाई कला र साहित्यको कसी मान्न पुग्छन् र कलावादीहरू नीतिको उल्लेखसम्म मन पराउँदैनन् । विश्वसाहित्यको भ्रमण गर्दा यी दुवै अतिवादको बीच समन्वयवादी मध्यममार्ग पनि दृष्टिगोचर हुन्छ । वास्तवमा अपार साहित्य–संसारको अवलोकन रूढिबद्ध धर्म र नैतिकताको दृष्टिले गर्नु साहित्यको मर्मलाई र त्यसको सौन्दर्यलाई अपमानित गर्नु हो र अर्कोतिर साहित्य र नैतिकताको कुनै सम्बन्ध छैन भन्नु जीवनमा निहित सत्यको उपेक्षा गर्नु हो। साहित्य जीवनको चित्रात्मक अभिव्यक्ति भएकोले जीवनमा व्याप्त नैतिकता–अनैतिकता र पाप-पुण्यको अङ्कन त्यसमा अनायास हुनजान्छ । साहित्यकार न मिथ्यावादलाई रुचाउँछ, न अन्याय, अत्याचार, भ्रष्टता र आडम्बरको पृष्ठपोषण गर्दछ । ऊ कि त स्वस्थ समाजको निर्माण कसरी हुन सक्तछ, त्यसको सान गरिदिन्छ र कि चाहिं समाजको जर्जर, गलित र घृणित रूपलाई हाम्रो अगाडि राखिदिन्छ, जसलाई वदलिनु छ । ऊ सधैं मानव–हितको पक्षमा उभिन्छ र यसैमा ऊ नैतिकताको प्रतिपादक हुन्छ । हड्सनले त्यसैले भनेका छन्– 'कला जीवनवाट उद्‌भूत हुन्छ र जीवनप्रति प्रतिक्रिया व्यक्त गर्दछ । अतएव जीवनप्रतिको उत्तरदायित्ववाट विमुक्त हुन सक्तैन ।[१२]

यस दृष्टिले विचार गर्दा उपन्यासमा उपन्यासकारले नैतिक दृष्टिकोण प्रस्तुत गरेको हुन्छ, अथवा प्रस्तुत गर्नुपर्छ । हड्सनको मतमा, उपन्यासकारले नीतिवादी हुनुपर्छ । उपन्यासकानको जीवनसँग सरोकार रहन्छ, तसर्थ उसले नैतिक तथ्यहरू र जीवनसित संलग्न प्रत्येक वस्तुहरूसित सरोकार राख्नैपर्छ ।

---

११. न कवेर्वर्णनं मिथ्या कविः सृष्टिकरः परः ।

१२. Art grounds out of life; it is fed by life; it reacts upon life, This being so' it can not disregard its responsibilities to life.

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

उसको कृतिको वास्तविक महत्ता अधिकांश रूपमा नैतिक शक्ति, अन्तर्दृष्टि (परिज्ञान) र उसको जीवनदर्शनको समस्त आत्मा र प्रवृत्तिहरूमाथि निर्भर रहन्छ।' हड्सनको यो आग्रह उत्कृष्ट नीतिवादी उपन्यासकारहरूको प्रवृत्तिलाई ध्यानमा राखेर स्थिर भएको छ। यथार्थवाद र अतियथार्थवादको आडमा जीवनमा क्रियाशील हुने प्रवृत्तिहरूलाई नग्न रूपमा चित्रित गर्नु नै साहित्यकारको धर्म हो भनिठान्ने मान्यताको दृष्टिमा उनको यो विचार कालातीत भइसकेको प्रतीत हुन सक्छ। तर के बिर्सनुहुँदैन भने जुनसुकै युगमा पनि असल र खराबलाई छुट्ट्याउने एउटा मपदण्ड त हुन्छ नै। यसै युगसापेक्ष मापदण्डलाई लिएर जीवन- मूल्यको अभिव्यक्ति दिन उपन्यासकार तत्पर रहनुपर्छ। यति गरेमा उसको उत्तरदायित्व पूरा हुन्छ। ध्यान-चाहिं के रहनुपर्छ भने नैतिक पक्ष प्रचारात्मक नहोस् अपितु व्यंग्य होस्। अन्यथा लेखकको भूमिका नीतिकार वा उपदेशकको हुन जान्छ। कला र शास्त्रको उद्देश्य भिन्न-भिन्न छ। दुवैका उद्देश्यको अन्तरलाई स्पष्ट गर्दै जोहन एडिंगटन साइमण्डस्ले लेखेका छन्- 'एकथरी (धर्मशास्त्र) ले व्याख्या र उपदेश दिन्छ, अर्कोथरी (कला र साहित्य) ले पूँजीभूत (भाव र विचार-हरूलाई- ले०) पार्छ र आनन्द दिन्छ।'

यस प्रकार सन्तुलित विचारका विद्वान्, आलोचक र लेखकहरू उपन्यासमा नीतिको समावेश अभीष्ट सम्झन्छन् र त्यसलाई कलाको मर्यादामाथि कति पनि आघात नपार्ने रूपमा सन्निविष्ट भएको देख्न चाहन्छन्।

अत्याधुनिक उपन्यासकार जीवनको प्रत्यङ्कन उपन्यासमा गर्दछन्, तर प्रचलित र निर्धारित नैतिकतालाई मान्दैनन् र कहाँसम्म भने उनीहरू साहित्यको कुनै ठोस उद्देश्य पनि स्वीकार गर्दैनन् तर ती पनि के घोषित गर्दछन् भने उनीहरूको उद्देश्य विद्रोह हो, विध्वंस हो। यस विद्रोह र विध्वंसको भावनाको पछाडि निश्चय नै असत्य, अप्रिय र असुन्दरप्रति घृणा एवं सत्य, शिव र सुन्दरप्रतिको तृष्णा निहित हुन्छ। त्यसैले स्थूल नैतिकताप्रति अत्याधुनिक भावना जतिसुकै विमनस्क होस्, सूक्ष्म दृष्टिले सुन्दर समाजको निर्माण गर्ने व्याकुलता त्यहाँ पनि अवश्य हुन्छ। अत्याधुनिक उपन्यासकार नूतन जीवन-मूल्यको स्थापनाको निम्ति व्यग्र भएर स्थापित मूल्यको मूर्ति भंग गर्न भनै तम्सिएका देखिन्छन्, तर तिनमा स्वस्थ र सम्पन्न मानवसमाजको रचनाको नजानिँदो आग्रह रहन्छ, रहनुपर्छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

उपन्यासको नैतिक दायित्व यत्तिकैमा पूरा हुन जान्छ। सज्जनको सधैं विजय हुन्छ र दुष्टले दण्ड नपाई रहन सक्तैन भन्ने खालको आदर्शवादी भावना व्यक्त गरी नैतिकताको प्रचार गर्नु औपन्यासिक कलाको धर्म होइन। उपन्यासमा त दुष्टताको साथ सज्जनताको सङ्घर्षको अभिव्यक्ति पर्याप्त हुन्छ; विजय जोसुकैको होस्।

उपन्यासमा आदर्श र यथार्थ

आजसम्मका उपन्यासहरू मोटामोटी रूपमा दुई प्रकारका छन्– आदर्शवादी यथार्थवादी प्राचीन युगमा आदर्शको महिमा देखाई समाजलाई 'जीवन कस्तो हुनुपर्छ' को शिक्षा दिनु साहित्यको उद्देश्य मानिन्थ्यो। इमान्दारी, सत्य र धर्मको सधैं विजय हुन्छ भन्ने भावनाले उत्प्रेरित भएर नायकको जीवनको प्रारम्भमा दुःख देखाइए पनि अन्त्य सुखमय देखाइन्थ्यो र उसको चरित्र ग्राह्य वा अनुकरणीय रूपमा प्रस्तुत गरी खलनायकको चरित्र त्याज्य सिद्ध गरिन्थ्यो। यसरी साहित्य जीवनको प्रतिविम्ब हुनुभन्दा आदर्श जीवन–पद्धति सिकाउने कलाको रूपमा पूजित र प्रतिष्ठित हुने गर्दथ्यो परन्तु वैज्ञानिक आविष्कार प्राणीशास्त्र, मानवशास्त्र, अर्थशास्त्र र राजनीति-शास्त्र र मनोविज्ञशास्त्रका विकासको फलस्वरूप साहित्यमा आदर्शको प्रस्तुतीकरणको स्थानमा यथार्थ र स्वाभाविक चित्रणको आग्रह हुन थाल्यो। यस नवदृष्टि र नवरुचिअनुसार आदर्श पात्रहरू हाड–मासुले बनेका जीवित नर-नारीका प्रतिनिधि बन्न नसक्ने र तिनको अस्तित्व केवल कल्पनालोकमा मात्र संभव हुने देखी समाजमा देखापर्ने गुणदोषयुक्त मामान्य स्त्री–पुरुष नायिका र नायकको रूपमा चित्रित हुनथाले। यसरी आदर्शवादको विरुद्ध मनोवैज्ञानिक आधारमा मुत्त्याइएका नर–नारीलाई लिएर 'जीवन कस्तो छ!' भन्ने देखाउँदै उपन्यासादि साहित्यिक विधाको लेखन गर्ने जुन नयाँ परिपाटी आयो, त्यसलाई नै यथार्थवादको संज्ञा दिइयो। यो यथार्थवाद पाश्चात्य साहित्यको देन हो। पाश्चात्यहरूमा ग्रिसेली नाटचकार युरिपाइडिजले सर्व-प्रथम आदर्शवादको विरोध गरी यथार्थवादको शंखघोष गरे। परन्तु 'वाद' को रूपमा यथार्थवादको सूत्रपात उन्नाइसौं इ० शताब्दीमा आएर भयो। यसको श्रेय फ्रान्सेली साहित्यकारहरूलाई प्राप्त छ। हुनत यथार्थवादी युग-भन्दा पूर्वका रोमान्टिक कलाकार र लेखकहरू स्टान्धाल, मेरिमी, ह्यु गो,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

बाल्जाक प्रभृतिले नै यथार्थ चित्रणप्रति झुकाउ देखाएका थिए, तर उनीहरू यस पद्धतिलाई कुनै सिद्धान्तविशेषको रूपमा प्रतिपादित गर्न आतुर भएनन्। वास्तवमा साहित्यमा यथार्थवादी आन्दोलन चित्रकलाको क्षेत्रबाट आयो। उन्नाइसौं शताब्दीको पूर्वार्द्धसम्म के चित्रकला, के साहित्य दुवै क्षेत्रमा आदर्शवादकै प्रभुत्व थियो, त्यसको उत्तरार्धमा गोगाँ, सिजान र कुर्बेट आदि चित्रकारहरूले यथार्थको आवाज उठाई यथार्थवादी चित्रण पद्धतिलाई अँगाले। अनि 'मोडर्न आर्ट' को युगारम्भ भयो। यसैबाट प्रेरणा ग्रहण गरी चेम्फ्लुएरी फ्लुवर्ट र जोला आदिहरूले उपन्यासको क्षेत्रमा यथार्थवादको स्थापना गरे। फ्लुवर्ट उनको 'मैडम वोभरी' को आधारमा यथार्थवादका प्रथम सफल प्रयोक्ता मानिन्छन्। जोलाले त प्रकृतिवादी संघको स्थापना गरी यथार्थवादी अभियानलाई अगाडि बढाए। यसपछि समस्त विश्व-साहित्यमा नै यसको प्रभाव पर्दैगयो।

नेपाली साहित्यमा नाटकको क्षेत्रमा गोपालप्रसाद रिमालको 'मसान' बाट, कथाको क्षेत्रमा पुष्कर शमशेर, बालकृष्ण सम, विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाबाट र उपन्यासको क्षेत्रमा लैनसिंह बांग्देलको 'मुलुकबाहिर' बाट यथार्थवादको प्रयोग प्रारम्भ भयो। बांग्देलद्वारा स्थापित यथार्थवादी परम्पराको उपन्यास-जगत्मा इन्द्रसुन्दास, दौलतविक्रम विष्ट, लीलाध्वज थापा प्रभृतिबाट विकास भयो र गोविन्दबहादुर 'गोठाले', विजय मल्ल र शङ्कर कोइरालाबाट त्यसले उत्तरोत्तर निश्चितता पायो। आदर्शवादी उपन्यासकार रुद्रराज पाण्डेको परम्परा नेपाली उपन्यासबाट सर्वथा विलुप्त भएको छैन। कहीं आदर्शोन्मुख यथार्थवादको रूपमा र कहीं यथार्थोन्मुख आदर्शवादको रूपमा त्यो अद्यापि प्रयुक्त हुँदैछ। आदर्शको लक्षणमा आधुनिक युग सुहाउँदो परिवर्तन अवश्य हुन गएको छ। त्यसैले यस्ता उपन्यासहरू पनि सामयिक चेतनाले परिपूर्ण छन् तर तिनको उद्देश्य कलात्मक, बौद्धिक तृप्ति एवं आनन्द प्रदान गर्नु र समाजको वास्तविक चित्र प्रस्तुत गर्न नभई उपदेश दिनु र अतिरञ्जित कल्पनामय भाव-लोकको सृष्टि गर्नु रहनगएको छ। त्यस्ता खालका उपन्यास हृदयचन्द्रसिंह प्रधानबाट जन्मेका छन् र त्यो क्रम तुलसीराम कुँवर आदिले कायम राखेका छन्। आदर्शोन्मुख यथार्थवादको चित्ताकर्षक प्रयोग अच्छा राई 'रसिक' ले गरेका छन्।

प्राचीन आदर्शवादी चित्रणले साहित्यलाई पूर्वनिर्धारित मान्यताको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सीमाभित्र राखी नवचेतना र प्रगतिशील विचारधारादेखि यसलाई पृथक् राख्यो। यस परिपाटीमा उच्चवर्गको नर-नारी नै समाजका नेता र नेत्री बनेर रहे। यथार्थवादले प्राचीन आधुनिक आदर्शको मोह मात्र त्यागेन, अपितु उपेक्षित वर्ग र चरित्रलाई पनि नेतृत्व दियो। आधुनिक 'प्रगतिशील आदर्शवादले प्राचीन मान्यतालाई त्याग्नमा र उपेक्षित वर्गलाई चरित्रनायकको दर्जा दिनमा यथार्थवादबाट प्रेरणा लियो तर स्वाभाविकता र मनोवैज्ञानिकताको निर्वाह नगरी कलात्मक कृतिको स्थानमा उपदेशात्मक वा प्रचारात्मक रचना दियो। यदि कलापक्षको निर्वाह गर्न सकिन्छ भने उपन्यासमा आधुनिक प्रगतिवादी आदर्शवादको प्रयोग त्याज्य नभई ग्राह्य हुन सक्छ। यसै आदर्शोन्मुख यथार्थवादी पद्धतिलाई ग्रहण गर्ने रवीन्द्रनाथ, प्रेमचन्द आदि महान् लेखकको रूपमा प्रतिष्ठित भएकै छन्।

उपन्यास मानवको जीवनको एउटा महत्त्वपूर्ण साङ्गोपाङ्ग वर्णन भएकोले यसमा मानसमा उद्दीप्त हुने समस्त भावनाहरूको प्रकाशन वाञ्छनीय हुन्छ। यसमा यथास्थान यथार्थ र रोमान्सको अभिव्यक्ति हुनुपर्छ। आलोचकहरूले यथार्थवादलाई चार धारामा विभाजित गरेका छन्—

(क) फ्रायडेली वा यौन यथार्थवाद,

(ख) मार्क्सवादी यथार्थवाद,

(ग) अन्तश्चेतनावादी यथार्थवाद,

(घ) दार्शनिक-ऐतिहासिक यथार्थवाद।

उपन्यासमा श्लील र अश्लील

मानवका कार्यहरू आन्तरिक भावनाका वशीभूत हुन्छन्। कार्य स्वयंमा न श्लील हुन्छ न अश्लील। कार्य गर्ने भावना नै श्लील वा अश्लील हुनसक्छ। त्यसैले उही कार्य एक देश र परिस्थितिमा श्लील हुन्छ र अर्को देश र अर्को परिस्थितिमा अश्लील हुनजान्छ। फेरि उही कार्य एउटासित गर्दा श्लील हुन्छ र अर्कोसित गर्दा अश्लील हुनजान्छ। यसरी श्लीलता र अश्लीलता युग, देश, परिस्थिति र व्यक्तिसापेक्ष हुन्छ। यथार्थवादी उपन्यासले समाजको बाह्य र आन्तरिक रूपलाई प्रस्तुत गर्ने हुँदा यसमा सार्वजनिक रूपमा अवाच्य र अकथ्य अनि गोप्य ठानिएको विषयलाई पनि खुला रूपले वर्णन गरिएको हुन्छ। त्यस प्रकारको वर्णनको पछाडि लेखकको कुन भावना

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

क्रियमाण छ त्यो हेर्नुपर्छ। यदि उसको उद्देश्य मानवमा निषिद्ध भावना उद्दीप्त गरी त्यस प्रकारको निषिद्ध कार्यको लागि प्रेरणा दिनु हो भने त्यो अश्लील हो र यदि उसको उद्देश्य निषिद्ध र अनैतिक वासनापूर्तिको निम्ति प्रेरित गर्ने परिस्थिति र वातावरणप्रति व्यंग्य गर्नु वा तीप्रति घृणा उत्पन्न गर्नु हो भने त्यो वर्णन श्लील हो। तर यस प्रकारको उन्मुक्त यौनव्यापारको स्थूल साङ्गोपाङ्ग वर्णन त्यस्तो नगरी यथार्थको पूर्ण विवरण प्रस्तुत गर्न नसकिने भएमा नै गर्नुपर्छ। अनावश्यक रूपले गर्नु उचित हुँदैन।

शैली

सबै तत्त्वहरू हुँदा-हुँदै पनि शैली अव्यवस्थित र नीरस भएमा सफल हुनसक्तैन। शैलीको परिचय भाषा-प्रयोग, कथानकको गठन, चरित्र-चित्रण र विषयको शृङ्खलाबद्ध प्रस्तुतीकरणमा पाइन्छ। प्रत्येक लेखकको शैलीमा आफ्नो खास वैशिष्ट्य हुन्छ। यसरी शैली लेखकको व्यक्तित्वको परिचायक हुन्छ। यसैको भाषाको परिमार्जन गर्ने र त्यसमा सौन्दर्य र गरिमा ल्याउने चेष्टा हुन्छ। कोही अतिसाधारण बोलचालको भाषालाई प्रयोगमा ल्याउँछन्, कोही बाह्यवस्तुको विवरण एक-एक गरी प्रस्तुत गर्नमा रुचि लिन्छन् त कोही त्यसको झाँकी मात्र दिई मानवका अन्तर्वृत्तिहरूलाई उघार्नमा तत्परता देखाउँछन्। कोही प्रकृतिको विभिन्न रूपको झर्कोलाग्दो वर्णन गर्छन् त कोही मानव र प्रकृतिको साहचर्य देखाउन प्रतीकको रूपमा प्रकृतिको छोटो रूप दर्शाउँछन्। कसैलाई लोकोक्ति र दार्शनिक सूक्तिहरूको प्रयोग गर्ने रहर रहन्छ। कोही हास्यको पुट दिएर लेख्छन् त कोही व्यंग्यको। भाषाको सन्दर्भमा शुद्धता, प्राञ्जलता, स्पष्टता र सरलताको निर्वाह आवश्यक छ। जुन किसिमको भाषाको—आलङ्कारिक वा साधारणको—प्रयोग गरिएको छ, त्यसको आद्योपान्त निर्वाह हुनुपर्छ। उपन्यास गद्य साहित्य भएकोले बोलचालको सामान्य भाषाको प्रयोग बढी वाञ्छनीय हुन्छ। कथानकको गठनमा कोही सरासरी वर्णन गर्दै उपसंहारतिर बढ्दछन्। यस्तोमा अन्तिम परिणतिको आभास पहिले नै प्राप्त भएको हुन्छ। कोही नाटकीय ढङ्गको प्रयोग गर्दछन् र कथानकमा अप्रत्याशित मोडहरूको सृष्टि गर्दै अकल्पित निष्कर्षमा पुगेर उपन्यासलाई टुंग्याउने गर्दछन्। कौतूहलको दृष्टिले दोस्रो प्रकारको विन्यास आकर्षक हुन्छ। परन्तु यसमा के सावधानी रहनुपर्छभने युक्तिसंगति, स्वाभाविकता र सम्भाव्यताको पालन गरियोस्-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विच्छिन्न संयोगहरूका भरमा कथानको सयोजन र अन्त्य गरियोभने त्यो अल्पबुद्धि पाठकका लागि रोचक र प्रभावोत्पादक होला तर प्रौढमति पाठकका लागि त्यो प्रभावपूर्ण हुँदैन । चरित्र–चित्रणमा कुनै उपन्यासकार वर्णनद्वारा गुण–दोषको प्रकाशन गर्दछन्, कुनैचाहिं चरित्रहरूको कार्य र तिनको बीचमा हुने सम्वादद्वारा त्यसको अभिव्यक्ति गर्दछन् । यसमा दोस्रो किसिमको अभिव्यक्ति प्रभावकारी हुन्छ । किनभने लेखकद्वारा आरोपित गुणदोषयुक्त चरित्र हामीदेखि टाढाका र नौला प्रतीत हुन्छन्, कार्यव्यापारद्वारा गुणदोषको प्रकाशन गर्ने पात्र सजीव र निकटतम हुन्छन् र ग्राह्य–अग्राह्य बन्दछन् । विषयको प्रस्तुतीकरणमा मुख्य प्रतिपाद्य वा प्रस्तुत्य तथ्यलाई साङ्गोपाङ्ग रूपमा चित्रित गर्न सक्नु कुशल शिल्पकारिता हो । यस कुराको वास्ता नगर्ने लेखक आफ्नो कृतिमा कि त विषयस्पर्श धेरै गर्छन् र तिनको निर्वाह गर्दैनन् कि त दूरवर्ती विषयलाई पनि आफ्नो विराट् ज्ञानको परिचय दिने लोभले गर्दा समावेश गर्दछन् । फलतः मुख्य प्रतिपाद्यलाई विभिन्न कोणबाट हेरी त्यसको समस्त पक्षको प्रकाशन गर्न चुक्तछन् र आफ्नो प्रयासबाट विफल बन्छन् । अतएव आफूले प्रस्तुत गर्न खोजेको जीवनको पूर्ण प्रकाशनमा ध्यानस्थ भएर आवश्यक विषयहरूलाई मात्र स्थान दिने लेखक नै कुशलशिल्पी मानिन्छन् ।

उपन्यासको भेद

शैली, उद्देश्य र विषयको आधारमा उपन्यासको वर्गीकरण गर्न सकिन्छ ।

शैलीको आधारमा उपन्यास तीन थरी हुन्छन्–

(१) ऐतिहासिक वा वर्णनात्मक,

(२) आत्मकथात्मक,

(३) पत्रात्मक ।

वर्णनात्मक उपन्यासमा लेखक इतिहासमा गरिए झैं आफूले देखेसुनेको कुरा वर्णन गर्दै जान्छन् । यो प्रमुख र लोकप्रिय शैली हो । अधिकांश औपन्यासिक कृति यसै शैलीमा लेखिएका छन् ।

आत्मकथात्मक उपन्यासमा नायक वा नायिकाले आत्मजीवनीमा झैं

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

आफ्नो कथा स्वयं प्रथम पुरुषमा भन्दै गएका हुन्छन् । कुनैमा प्रत्येक प्रमुख पात्रले आ–आफ्नो जीवनी आफै वर्णन गर्दछन् । यस प्रणालीमा चरित्र र पाठकको बीच आत्मीयता स्थापित हुनजान्छ। लेखक नाटकमा झैं तटस्थ र अप्रत्यक्ष हुनजान्छ। तर यसमा सम्वादको न्यूनता हुन्छ र वर्णन विस्तारात्मक भएमा यो पटचारिलो पनि लाग्नसक्छ। यसलाई रोचक तुल्याउन निकै सीपको खाँचो हुन्छ।

पत्रात्मक उपन्यासमा पत्रहरूका आदान–प्रदानको माध्यमले कथानकको विकास गरिन्छ। यो शैली कथाको लागि त्यति अनुपयुक्त हुँदैन, परन्तु उपन्यासजस्तो कार्य र चरित्रहरूको बाहुल्य हुने भएको विधामा त्यति रुचिकर र उपयुक्त लाग्दैन।

उद्देश्यको आधारमा उपन्यास चार प्रकारको हुन्छ—

(१) घटनाप्रधान,

(२) चरित्रप्रधान,

(३) चित्रात्मक वा मिश्रित,

(४) नाटकीय।

घटनाप्रधान

यसखालको उपन्यासमा साहसिक र हिंसात्मक कार्यहरूको रोमाञ्चकारी वर्णन रहन्छ र एक प्रकारको उत्तेजनात्मक वातावरण हुन्छ। यदाकदा तुच्छातितुच्छ घटनाले पनि अप्रत्याशित परिणाम उत्पन्न हुने गर्दछ। एउटा घटनालाई आधार बनाई एक जटिल जाल बुनिन्छ र अन्तमा गएर त्यो खुल्दछ अर्थात् कौतूहलको सृष्टि खूब गरिन्छ र अन्त्यमा रहस्यको उद्‌घाटन गरिन्छ। यस वर्गको उपन्यासमा चरित्रको स्थान गौण हुन्छ र त्यसको उपयोग घटनाको सृष्टि गर्नमा र त्यसलाई जटिल बनाउनमा गरिन्छ।

यसवर्गका उपन्यास आधुनिक कालमा बुद्धिजीवीका लागि प्रिय हुँदैनन्। किनभने यिनीहरूमा दैनिक जीवनको चित्रण नभई त्यसदेखि पलायन हुन्छ र केवल अप्राकृतिक वा अस्वाभाविक घटनाहरूको वर्णनद्वारा पाठकको मनोविनोद यिनका उद्देश्य हुन्छ। उपन्यासका विवेचक विद्वान्‌हरूको कथनानुसार यसखालका उपन्यास तब लेखिन्छन्, जब समाजको राजनैतिक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

र सामाजिक जीवन विद्रोहीहरूको कारणले गर्दा अस्तव्यस्त औ भयावह हुन जान्छ । यिनका सृष्टिका अन्य कारण अपराधहरूको आधिक्य र साहसिक व्यक्तिहरूले गर्ने लामा-लामा डरलाग्दा र खतरापूर्ण यात्राहरू पनि हुन् । नेपालीमा यस किसिमका मौलिक उपन्यासहरूको न्यूनता देखना उपर्युक्त कथनको परिपुष्टि पनि हुन्छ । नेपालको राष्ट्रिय जीवन जब एकीकरण-युद्धले अस्तव्यस्त थियो, तब नेपाली भाषामा उपन्यासकार नै थिएनन् । एकीकरण-पछि र अरू सुगौली-सन्धिपछि नेपाल शान्तिप्रिय भएर बस्यो । फेरि भौतिक सभ्यताका केन्द्र बनेका देशहरूमा झैं न यहाँ विचित्र र भयङ्कर अपराधहरूको बाहुल्य थियो, न आत्महत्याका दारुण नमूनाहरू थिए । यहाँका मानिसहरू त नेपालको भौगोलिक प्रकृति र केही शतवर्षीय निरंकुश अनुदार शासनको विकासविरोधी नीतिले गर्दा आफ्नै देशका विभिन्न भाग र शेष संसारको सम्पर्कबाट टाढा रहे । उनीहरूमा भ्रमणको न रुचि थियो न उत्साह ।

प्रायः यस वर्गका उपन्यासेको नायक खतरापूण र उत्तेजक साहसिक यात्रामा हिड्छ र अन्त्यमा सुरक्षित रूपमा आइपुग्छ । यसमा चरित्रहरूबाट लिने काम लिइसकिएपछि ती अनावश्यक भएमा पन्छाइन्छन् । यस्ता उपन्यास प्रारम्भिक अवस्थामा लेखिन्छन् । अचेलभरि जासूसी उपन्यास नै त्यसका उत्तराधिकारीको रूपमा देखापर्दछन् ।

नेपालीमा वीरचरित्र, पाटलीपुत्र जस्ता कतिपय उपन्यास यस कोटिमा राख्न सकिन्छन् ।

चरित्रप्रधान

यस श्रेणीका उपन्यास सबभन्दा महत्त्वपूर्ण मानिन्छन् । यिनमा चरित्रहरू कथानकका अङ्गजस्ता प्रतीत नभई स्वतन्त्र हुन्छन् र कार्यव्यापार तिनका अधीनमा रहन्छ । घटना–प्रधान उपन्यासमा खास–खास घटनाहरूले कुनै निश्चित परिणतितर्फ उपन्यासलाई डोऱ्याएर लान्छन्भने चरित्रप्रधान उपन्यासमा घटनाहरूको नियोजन चरित्रहरूको व्यक्तित्वका विविध पक्षमाथि प्रकाश पार्न वा कुनै नयाँ चरित्रको परिचय दिलाउन गरिन्छ । यस किसिमको उपन्यासमा चरित्रहरू स्थिर हुन्छन् र तिनमा कुनै विकास वा परिवर्तन हुँदैन । असल र खराब दुवै थरी शुरूदेखि आखिरसम्म आफ्नो स्वभाव एवं

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विचारमा दृढ रहन्छन् । कार्यहरूको उपयोगिता चरित्रहरूको गुण-दोषको उद्घाटन गर्नुमात्र हो । यसैले चरित्रप्रधान उपन्यासमा कथानक शिथिल हुन्छ र सरल रहन्छ । किनभने उपन्यासकार आफ्ना चरित्रहरूमाथि प्रकाश पार्ने जस्तोसुकै घटनाको आविष्कार गर्न स्वतन्त्र हुन्छ । नेपालीमा यसरी सबै कुरा मिल्ने चरित्रप्रधान उपन्यासको सर्वोत्तम नमूना 'लगन' हो । 'रूपमती' चरित्रप्रधान प्रतीत भए पनि रूपमतीबाहेक अन्य सबै मुख्य चरित्र यसमा परिवर्तनशील छन् ।

चित्रात्मक वा मिश्रित उपन्यास

घटनाप्रधान र चरित्रप्रधान उपन्यासलाई छुट्ट्याउने मुख्य तथ्य के होभने पहिलोमा कथानक सुगठित र त्यसको विकासमा पूर्व सचेतता रहेको हुन्छ त दोस्रोमा कथानक शिथिल हुन्छ र त्यसको समुचित विकासभन्दा चरित्रको विशिष्टता देखाउनमा लेखक अलमलिन्छ । परन्तु केही यस्ता उपन्यास पनि हुन्छन्, जसमा घटना र चरित्र दुवैलाई उत्तिकै महत्त्व प्राप्त हुन्छ । एक घटनाले अर्को घटनातिर लैजान्छ र अन्त्यमा रहस्य वा जालको सुखान्त रूपमा उद्घाटन भएको हुन्छ । फेरि केही यस्ता चरित्रहरू पनि हुन्छन्, जो स्वतन्त्र हुन्छन् र मूल कथानकको विकासमा कुनै सहयोग गर्दैनन् । यस्तो स्थितिभएका उपन्यास आधा कथानकप्रधान र आधा चरित्रप्रधान हुन्छन् । त्यसैले यिनलाई मिश्रित उपन्यास वा कथानक-चरित्रोभयप्रधान उपन्यास भन्न सकिन्छ । यसमा घटना र चरित्र दुवैको बाहुल्य हुन्छ, कथानक नायक-माथि केन्द्रीभूत हुन्छ र ऊ ठाउँ-ठाउँमा भ्रमण गर्दै विविध प्रकारका व्यक्ति-हरूलाई भेट्दै हिँड्छ । यस उपन्यासको उद्देश्य चरित्र-चित्रणको साथै समाज-को स्पष्ट चित्र उतार्नु पनि हो । नेपालीमा यस प्रकारका उपन्यासहरूको आधिक्य पाइन्छ- मन, रने, मेरो कथा, मुलुकबाहिर आदि । भन्छन्, पाश्चात्य जगत्मा इसाको अठारौं शताब्दीमा यस किसिमका उपन्यास लेखिन्थे र लोकप्रिय मानिन्थे । नेपालीमा इसाको बीसौं शताब्दीको द्वितीय चरणदेखि मौलिक उपन्यास लेखिन थाले । हाम्रा उपन्यासहरूको समस्या घरायसी झगडा र केही सामाजिक विषयहरू थिए । फलत: उपन्यासकारहरूले शिक्षा दिने हेतुले उपन्यास लेखे । त्यसको लागि चरित्र र कथानक दुवैलाई

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

समानमहत्त्व दिनु उनीहरूलाई आवश्यक प्रतीत भयो। अझै पनि कँयौं लेखक यस्तै शिक्षाप्रद र सुधारवादी उपन्यास लेख्तैछन्। यस खालका उपन्यास यदि कलापूर्ण छन् भने आफ्नो उद्देश्यमा सफल पनि हुन्छन्।

नाटकीय उपन्यास

नाटकीय उपन्यास त्यस्तालाई भन्दछन्, जसमा कथानक र चरित्र नङ-मासु झैं मिलेका हुन्छन्। यसमा घटना र चरित्रमध्ये कसैलाई पनि प्रधान वा गौण बनाइँदैन। यसमा घटनाहरूको सञ्चालन चरित्रहरूद्वारा हुन्छ र चरित्रमा पनि कार्यको साथै विकास र परिवर्तन हुन्छ। प्राय: नाटकीय उपन्यास दु:खान्त नाटकजस्तो हुन्छ र चरित्रप्रधानचाहिँ सुखान्त नाटकजस्तो तर नाटकीय उपन्यास दु:खान्त नै हुन्छ भन्ने केही छैन। नेपालीमा 'रूपमती' नाटकीय उपन्यास हो, तर यो सुखान्त छ।

घटना र चरित्रको विकासको एक-अर्कोमाथि प्रभाव परेको हुनु नाटकीय उपन्यासको मुख्य लक्षण हो। किनभने यसमा घटनाको विकासले चरित्रको विकासलाई देखाउँछ र चरित्रको विकासले घटनालाई खास दिशा-तर्फ मोडेर लान्छ। यसमा दुई प्रकारको विकास देखिन्छ-वाह्य र आन्तरिक। कार्यको विकास बाह्य विकास हो र चरित्रको विकास आन्तरिक। यी दुवै समानान्तर रेखामा अगि वढ़दछन् र एक-अर्कालाई पूर्ण सहयोग गर्दछन्। घटनाप्रधान उपन्यासमा वास्तविकताको बाहिरी प्रदर्शन हुन्छ। चरित्रप्रधानमा वास्तविक र बाह्यप्रदर्शनको वीचमा रहेको विरोधलाई मानिस वास्तवमा कस्ता छन् औ समाजको अघिल्तिर ती आफ्नो रूपलाई कुन रूपमा प्रस्तुत गर्दछन् यसको उद्घाटनद्वारा देखाइन्छ र यसरी प्रदर्शन र वास्तविकता उही वस्तु हो भन्ने स्पष्ट गरिन्छ। नाटकीय उपन्यास सामान्यतया समस्याको समाधान गरेर वा विवाहादिद्वारा संयोगान्त बनेर समाप्त हुन्छ कि त नायकादिको मृत्युद्वारा दु:खान्त बनेर। परन्तु कुनै-कुनैमा समस्याको समाधान र मृत्यु कुनै पनि हुँदैन। परिस्थितिले विवश भई नायकले स्थानत्याग गरेको हुन्छ र त्यसको प्रभाव करुण हुन्छ। 'बसाइँ' उपन्यास यस्तै छ।

विषयको आधारमा उपन्यास आठ प्रकारको हुन्छ—

(१) आपराधिक (जासूसी), (२) सामाजिक, (३) राजनैतिक,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(४) ऐतिहासिक, (५) मनोवैज्ञानिक, (६) यौनवादी (७) दार्शनिक, (८) पौराणिक ।

(१) **आपराधिकमा** हत्या, चोरी, डकैती, अपहरण आदि अपराधहरूको वर्णन हुन्छ । अपराधीहरूको कलाको प्रदर्शन गरी जासूसी सुबुद्धि र योग्यताद्वारा त्यसमाथि विजय हासिल गर्न सकिन्छ भन्ने देखाउनु यसको उद्देश्य हुन्छ । नेपालीमा आरम्भमा 'वीरचरित्र' र 'डा० सूर्यप्रसाद' यसका उदाहरण थिए ।[१३]

(२) **सामाजिकमा** समाजका विविध पक्षहरू र समस्याहरूलाई प्रस्तुत गरिन्छ । समाजको सुधार वा समस्याविशेषको समाधानको लागि सान गर्नु यसको उद्देश्य हुन्छ । नेपालीमा सामाजिक उपन्यास नै सबभन्दा वढी छन् ।

(३) **राजनैतिकमा** देशको राजनैतिक अवस्थाको चित्रण मात्र पनि हुन सक्छ, विभिन्न सिद्धान्तहरूको वाद–विवाद र लेखकलाई मनपर्ने अमुकवादको स्थापना पनि । पहिलो थरीमा कलात्मक चित्रणको आशा गर्न सकिन्छ, दोस्रो थरीमा राजनैतिक शास्त्रार्थको । नेपालीमा यस विषयको गतिलो उपन्यास 'विद्रोह' मानिन्छ जसमा सातसाले क्रान्तिको पृष्ठभूमिमा राजनैतिक अवस्था र कार्यको चित्रण छ । 'पूर्वस्मृति', 'शान्ति' मा प्रजातन्त्रोत्तर नेपालको राजनैतिक पतनको कथा पाइन्छ । 'पञ्चायत' मा पञ्चायती समाजको उज्यालो भविष्यको संकेत छ । यस विषयका उपन्यास पनि औंलामा गन्नलायक छन् ।

(४) **ऐतिहासिकमा** ऐतिहासिक पुरुष र स्त्रीका जीवन घटनाको चित्रण गरिन्छ । नेपालीमा 'वसन्ती' र 'भृकुटी' उत्कृष्ट ऐतिहासिक उपन्यास हुन् । यिनको संख्या पनि नेपालीमा कम छ ।

---

१३. तर अब तस विषयमा लेख्ने श्रीधर खनाल (दीर्घबाहु), हेमाङ्ग दीक्षित (वेदव्यास) र शरद् निरौला जस्ता उत्साही लेखकहरू अगाडि आएका छन् । 'शब्दभेदी लडाइँ' 'मुर्कट्टा लास', 'मेजरको सर्प' प्रभृति दीर्घबाहुका जासूसी उपन्यासहरू, वेदव्यासका 'मुर्कट्टा', 'भक्तपुरको थुम्को' आदि रचनाहरू र शरद् निरौलाका 'सुल्सुले पस्दा', 'हराएको गुप्तचर' आदि कृतिहरूले जासूसी उपन्यासको अभावलाई पूरा गरेका मात्र छैनन्, अपितु नेपाली जासूसी उपन्यासको उज्वल र बलियो भविष्यलाई इङ्गित गरेका छन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(५) **मनोवैज्ञानिकमा** पात्रहरूका उपचेतनका मनोग्रन्थिहरूलाई केलाउने, मानसिक असन्तुष्टि र अतृप्तिवश मानवमा उत्पन्न हुने कुण्ठा, हीनता र नैराश्यलाई दर्शाउने वा मनोविकृतिलाई चित्रित गर्ने प्रयास हुन्छ। 'अनुराधा', 'पल्लो घरको झ्याल' प्रभृति यस्तै उपन्यास हुन्। नेपालीमा यस वर्गका उपन्यास दस-बाह्र वर्षदेखि लेखिन थालेका छन्।

(६) **यौनवादीमा** नर–नारीको यौन–व्यापारलाई कत्ति पनि पर्दा नराखी उदाङ्ग रूपमा वर्णन गरिन्छ। यसको लागि मनोविज्ञानको सहायता लिइएको हुन्छ 'तीन घुम्ती', 'सुम्निमा', 'सागर' प्रभृति यस्तै उपन्याम हुन्। यस वर्गका उपन्यास पनि अधुनातन सृष्टि हुन्।

(७) **दार्शनिकमा** आफूले स्वीकार गरेको दर्शनलाई प्रतिपादित गर्ने चेष्टा पूर्ण रूपमा गरिएको हुन्छ। यसमा सामाजिक यथार्थको वास्ता गरिन्न, मनोवैज्ञानिकताको पनि कहिलेकाहीं तिरस्कार गरिन्छ। 'शिरीषको फूल' र 'महत्ताहीन' यस्तै उपन्यास हुन्।

(८) **पौराणिकमा** पुराणको आख्यानलाई उपन्यासको रूप दिइन्छ।

विषयको उपस्थापनको दृष्टिले उपन्यास दुई थरी हुन्छन्, व्यापक र आञ्चलिक।

व्यापक उपन्यासमा व्यापक राष्ट्रिय जीवन र वातावरणको प्रस्तुतीकरण हुन्छ। यसमा कुनै क्षेत्रविशेष र जातिविशेषको चित्रण नभई व्यापक परिधिलाई ध्यानमा राखी विविध वर्ग र जातिको वर्णन भएको हुन्छ।

आञ्चलिकमा कुनै अञ्चलविशेष, ग्रामविशेष, जातिविशेषको समस्या र स्थितिको उपस्थापना गरिएको हुन्छ। नेपालीमा आंचलिक उपन्यासलेखनको क्रम शङ्कर कोइरालाको 'खैरिनी घाट' बाट प्रारम्भ भएको हो। यसको संख्या थोरै छ।

प्रतिपादनको दृष्टिले उपन्यास तीन प्रकारका हुन्छन्, मनोविनोदात्मक, भावनात्मक र विचारात्मक। पहिलो गुण घटनाप्रधान उपन्यासमा हुन्छ। दोस्रो गुण आदर्शवादी र रोमाण्टिक उपन्यासमा हुन्छ। तेस्रो गुण बौद्धिकता-प्रधान उपन्यासमा पाइन्छ। तर कुनैमा यी तीनैओटा गुणहरू रहेका हुन्छन्।

जीवनी र आत्मकथा

कुनै व्यक्तिविशेषको जीवनकथा भएको रचनालाई जीवनी भनिन्छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कसैले आफ्नो विषयमा स्वयं लेखेका हुन्छन्, उसलाई आत्मकथा भनिन्छ। नेपालीमा जीवनी धेरै लेखिएका छैनन्, साहित्यिक जीवनी त झन् थोरै छन्। भानुभक्तको जीवनी लेखेर मोतीराम भट्टले जीवनी–लेखनको जग बसाए। यसै परम्परामा मोतीरामको जीवनी, श्री ५ पृथ्वीनारायण, श्री ५ रणवहादुर, वलभद्र आदि एतिहासिक जीवनी र देवकोटाको जीवनी, समको आत्मकथा प्रभृति केही साहित्यिक जीवनी लेखिएका छन्। सूर्यविक्रम ज्ञवाली र चित्तरञ्जन नेपालीले ऐतिहासिक जीवनीको अभावलाई पूरा गरेका छन्। तर अन्य क्षेत्रका जीवनी नगण्य छन्।

संस्मरण

कुनै घटना वा प्राकृतिक र जीवनानुभवसम्वन्ध विषयलाई लिएर वैयक्तिक विशेषतासाथ गरिएको रोचक र आकषक वर्णनलाई संस्मरण भनिन्छ। यो कुनै व्यक्ति, स्थान वा घटनालाई लिएर लेखिएको हुन्छ।

नियात्रा

यात्रामासम्वन्धी रोचक वृत्तान्तलाई नियात्रा भनिन्छ। जस्तैः तानासर्माको 'वेलायततिर वरालिदा'।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

निबन्ध

उत्पत्ति

निबन्ध संस्कृत शब्द भए पनि काव्यको एक रोचक र आकर्षक विधाको रूपमा यसको विन्यास सर्वप्रथम फ्रान्सेली साहित्यकार मोंतेञ् (ई॰ १५३३–१५९१) द्वारा भएको हो। उनका निबन्धमा उनको व्यक्तित्वको सहज प्रकाशन स्वच्छन्दभावले भएको छ। उनले आफ्नो मनमा उठेका भाव र विचारहरूलाई कुनै क्रमको फिक्री नगरी लहडी तरीकाले शब्दबद्ध गर्दा जुन रचना तयार भयो, त्यसको नाउँ 'Essais' राखे। अंग्रेजीमा यस्तै रचनालाई 'एस्से' भनियो र हिन्दी, नेपाली प्रभृतिमा निबन्ध। मोंतेञ्को आफ्ना निबन्धको सम्बन्धमा कथन छ–'यी मेरा स्वच्छन्द कल्पना–विलास हुन्, यिनबाट म कुनै नौलो वस्तुको आविष्कार गर्ने स्वाङ गर्दिनँ। मेरो काम हो, केवल आफ्नो हृदय खोलेर देखाउनु।' तर उनले नौलो आविष्कार गरे भनी साहित्य–जगत् भन्दछ। एडिसनले उनलाई संसारको सर्वश्रेष्ठ आत्मवक्ता भनेका छन्।

अंग्रेजी साहित्यमा निबन्धकलाका प्रयोक्ता बेकन (१६६१–१६२६ ई.) हुन्। बेकनको निबन्ध मोंतेञ्को जस्तो भावुक लहड र कल्पनाको विलास नभई विद्वान्को वाक्चातुरी र पाण्डित्य–प्रदर्शन बन्न गएको छ। त्यसमा आत्मप्रकाशनभन्दा वस्तु–निरूपणको आग्रह बढी देखिएको छ तर उनका निबन्ध छोटा–छरिता र दृढ रचना–निबन्धमा कसिएका छन्।

नेपाली निबन्ध–गोर्खापत्र, गोर्खाभारत जीवन, चन्द्रिका, माधवी प्रभृति पत्र-पत्रिकाहरूको प्रकाशन हुन थालेपछि नेपालीमा निबन्ध–लेखहरू निस्कन लागे। यी लेख शास्त्रीय र समाजसुधारात्मक हुन्थे। १९५७ मा निस्केका 'महेन्द्र मल्ली' र 'जूनकीरी' विवरणात्मक र वर्णनात्मक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

निबन्ध मानिन्छन् । यिनमा लेखकले वैयक्तिकताको छाप पारेका छन्, जो निबन्धको गुण हो । पूर्णतया निजात्मक गुण भएका निबन्धको बाढी लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाबाट चल्यो । निजलाई नेपाली निबन्धमा नवीन शैलीका प्रवर्त्तक भनिन्छ । हुन पनि देवकोटाका निबन्ध जस्तोसुकै शास्त्रीय वा गम्भीर विषयमा लेखिएका भए पनि तिनमा सिद्धान्त–स्थापना वा उपदेशदानको आग्रह नभई साथी–भाइका बीच हुने लहडी गफको सरसतापूर्ण आत्माभिव्यञ्जन छ ।

निबन्ध, प्रबन्ध, लेख

निबन्धको व्युत्पत्तिलभ्य अर्थ हो, बाँच्नु, 'निबध्नाति इति निबन्धः ।' आप्टेद्वारा सम्पादित संस्कृत कोशमा निबन्धका बाह्र अर्थ दिइएका छन्–

(१) बाँध्नु, जोड्नु, (२) आसक्ति, (३) रचना–लेखन, (४) कुनै साहित्यिक टीका वा कृति, (५) संग्रह, (६) शृङ्खला, (७) उत्पत्ति आदि ।

यसरी निबन्धको प्राचीन अर्थ मुख्यतया बाँध्नु नै थियो । अति-प्राचीन कालमा जब कागत र मुद्रण–कला थिएन, लेखकहरू आफ्ना लेख वा रचनालाई पृष्ठ-पृष्ठ गरी नत्थी गरेर वा बाँधेर राख्तथे, यस बन्धन-क्रिया-लाई नै निबन्ध वा निबन्धन भनिन्थ्यो । अंग्रेजी 'एस्से' को अनुकरणमा, (जसको अर्थ 'प्रयत्न' वा 'कुनै विषयमा गद्यमा लेखिएको छोटो साहित्यिक रचना' भन्ने लगाइन्छ) लेखिन थालेका हिन्दी, नेपाली आदिका गद्य भेदलाई निबन्ध भन्ने संज्ञा दिइयो । यसरी निबन्धको अर्थमा परिवर्तन हुनगयो ।

प्रबन्धको व्युत्पत्ति हो, "प्रबध्नाति इति प्रबन्ध" जसको अर्थ हुन्छ, जोडसँग बाँच्नु । तर अमरकोशको माहेश्वरी टीकामा प्रबन्धको व्याख्यामा 'वाक्यविस्तार' शब्दको प्रयोग भएको छ । काव्यालङ्कारमा लेखिएको छ– "अनिबद्धं मुक्तकम्, निबद्धं प्रबन्धमिति प्रसिद्धिः"–नबाँधिएको मुक्तक हो र कुनै विषयको प्रसङ्ग मिलाएर सुश्रृङ्खलित रूपमा साङ्गोपाङ्ग वर्णन भएको काव्यविधा प्रबन्ध हो । साहित्यदर्पण, ध्वन्यालोकजस्ता लक्षणग्रन्थलाई पनि प्रबन्ध भनिएको छ र प्रकथनात्मक महाकाव्य र खण्डकाव्यजस्ता काव्य-कृतिलाई पनि । यति मात्र होइन, गद्य र पद्य दुवै थरी काव्यको लागि प्रबन्ध शब्दको प्रयोग गरिएको छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हिन्दी शब्द-सागरमा प्रबन्धको अर्थ

'कैयौं वस्तुहरू वा विषयहरूलाई एकमा गाँस्नु, एक-अर्कासित सम्बन्धित वाक्य, रचनाको विस्तार, लेख वा अनेक सम्बद्ध पदहरूमा पूरा हुने वाक्य ।'

निबन्ध भन्नाले आत्मपरक वा निजात्मक लघु गद्य रचना भन्ने बुझिन्छ र प्रबन्ध भन्नाले वस्तुपरक विस्तृत रचना । निबन्धभित्र साहित्यिक कृति मात्र आउँछ, प्रबन्धभित्र शास्त्रीय विषयका लेख वा व्याख्या र विवरण-युक्त ग्रन्थ पनि आउँछन् । निबन्धको सीमा संकुचित छ र प्रबन्धको व्यापक एवं विस्तृत ।

आरम्भमा नेपालीमा निबन्ध र प्रबन्धमा भेद जानिँदैनथ्यो । अतएव 'प्रसिद्ध प्रबन्ध-सग्रह', 'पच्चीस प्रबन्ध', र 'पन्ध्र प्रबन्ध' नाम राखेर निबन्ध-हरूका सङ्कलन प्रकाशित भएका देखिन्छन् । 'लक्ष्मी निबन्ध संग्रह' लेख्ने लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको नजरमा निबन्ध र प्रबन्ध पर्यायवाची शब्द थिए जसलाई हामी देवकोटाका निबन्ध भन्छौं, त्यसलाई उनले "यहाँ लेखिएका प्रबन्धहरू विभिन्नताको मौजी मशालाको महक लिएर चहकिला बनेका होलान् कि भन्ने आशा राखेको छु"- भनी प्रबन्ध मानेका छन् ।

हिन्दीका विद्वान्हरू निबन्ध र प्रबन्धमा भेद मान्दछन् । उनीहरूको मतमा आलोचनात्मक तथा खोजपूर्ण रचनाहरू प्रबन्धको अन्तर्गत आउँछन्, वैयक्तिक अभिव्यञ्जनाले पूर्ण, कल्पनाका झिमिमिलीले झल्किएका छोटा गद्यात्मक रचनाहरू निबन्धको अन्तर्गत ।

नेपालीका विद्वान् ईश्वर बराल र तानासर्मा पनि निबन्ध र प्रबन्धमा फरक मान्दछन् । उनीहरूको विचारमा निबन्ध आत्मपरक हुन्छ र प्रबन्ध वस्तुपरक ।

" ..यस उसले वस्तुपरक निबन्धलाई हामी प्रबन्धको संज्ञा दिन्छौं ।... अरू ढाँचाका लेख वस्तुपरक हुनसक्छन्, तर निबन्ध त निजात्मक नै हो ।"

हड्सनले पनि यस्तै भनेका छन्-'True essay is esentially personal." सर्माज्यूको विचारमा निबन्भ र प्रबन्ध एउटै वस्तु होइनन् । निबन्धमा व्यक्तिगत भावनाहरू, इच्छाहरू र आत्मकथाका टुक्राहरू हुन्छन् ।

प्रबन्धकार आफ्नो रचनामा प्रतिपाद्य विषयको स्वरूप, उपयोग एवं महत्वको विवेचना गर्दै विश्लेषणात्मक पद्धतिद्वारा विषयको स्पष्टीकरण

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

गर्दछ; निबन्धकार विषय र वस्तुलाई आत्मरागले रञ्जित पारी अभिव्यक्त गर्दछ । प्रबन्धकार वस्तुको बाह्यवर्णनमा सीमित रहन्छ, निबन्धकार आन्तरिक सौदर्यको प्रकाशनमा रमाउँछ । प्रबन्धकार वैज्ञानिकता र यथार्थलाई आधार बनाई तथ्य-तालिका प्रस्तुत गर्दछ, निबन्धकार अन्तर्ज्ञान र कल्पनाको दुई पांग्रे रथमा बसी भाव-लोकको सैर गर्छ, गदाउँछ । प्रबन्धकारको उद्देश्य विषयको वस्तुनिष्ठ ज्ञान दिनु, त्यसको उपयोगिता प्रमाणित गर्नु वा कुनै सिद्धान्तको स्थापना गर्नु हो, निबन्धकारको उद्देश्यचाहिं मीठा गफ गरी सौन्दर्यबोध वा भावबोध गराउनु हो ।

प्रबन्धको रचनापरिपाटी ज्यादै सुगठित हुन्छ र विस्तार असीम । निबन्धको विन्यासशैली अपेक्षाकृत रूपमा केही शिथिल हुन्छ र आयाम लघु । प्रबन्ध आडम्बरपूर्ण ढङ्गले थालिन्छ र विकासका अनेकौं विधि-विधानलाई पूरा गरी टुंग्याइन्छ । निबन्ध अनायास प्रारम्भ गरिन्छ र द्रुतगतिले विकसित पारी टुङ्गो लगाइन्छ ।

विद्वान्हरू प्रबन्धलाई अंग्रेजी 'ट्रिटाइज' को समानधर्मी मान्दछन् र निबन्धलाई 'एस्से' को । 'लेख' प्रबन्ध र निबन्धभन्दा झन् व्यापक शब्द हो । यो अग्रेजीको 'आर्टिकल' को पर्यायवाची मानिन्छ ।

निबन्धको परिभाषा

निबन्ध सबभन्दा स्वच्छन्द त्यो काव्यविधा हो, जसमा कुनै पनि विषयलाई वैयक्तिक रागले रङ्गाई सुसंगत र पत्यारिलो तवरले व्याख्यापूर्वक अभिव्यक्त गरिएको हुन्छ ।

परन्तु निबन्धको सम्बन्धमा सबैको एउटै विचार छैन ।

बेकनले निबन्ध एक विकीर्ण चिन्तन हो भनेका छन् ।[१]

डा. जान्सनको मतमा–'निबन्ध मानसिक जगत्को त्यो थाकेको बुद्धिविलास हो, जसमा न कुनै क्रम छ, न कुनै नियम । यो विचारहरूको अधूरो र अव्यवस्थित रचना मात्र हो ।' उनले निबन्धलाई मनको मुक्त विचरण, (Loose sally of mind) पनि भनेका छन् ।

निबन्धले जब व्यवस्थित रूप लियो र काव्यमा यसको गौरव प्रतिष्ठित हुँदै गयो, यसप्रतिको लोक-धारणामा पनि परिवर्तन हुँदैगयो ।

१. The essay is a dispersed maditain.

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मरेले आफ्नो शब्दकोषमा यसको परिभाषा यस्तो दिएका छन्–

'निबन्ध कुनै एक विषय वा कुनै विषयको शाथामाथि परिचित आयाम भएको प्रारम्भमा पूर्णताको अभाव बुझिएको 'एउटा अनियमित औ अपरिपक्व रचना' (डा. जान्सन) भनिएको, तर अबभने विस्तारमा परिमित भए पनि शैलीमा धेर–थोर सुगठित भएको रचनालाई भनिन्छ ।'[२]

निवन्धले यसरी सुन्दर र सुगठित रूप धारण गरी लोकप्रियता कमाउँदै गए तापनि कसै–कसैले यसको उपहास र अवहेलना नगरी छाडेनन् । जस्तै क्याब (१७५४–१८३२ ई.) ले भने—

'निबन्ध सबभन्दा प्रसिद्ध किसिमको रचना हो । यो त्यस लेखलाई सुहाउँदो छ, जोसित न प्रतिभा छ, न आफ्ना अनुसन्धानहरूको पछि धाउने आकांक्षा, र ती पाठकहरूलाई (सुहाउँदो हुन्छ) जो सामग्रीका विविधता र बोक्रे ज्ञानमा रिझिन्छन् ।'[३]

परन्तु पछिका लेखकहरूले निबन्धमा पाइने त्रुटिको पनि परिमार्जन गरी यसलाई काव्य–विधाको प्रतिष्ठित आसनमा बसाले । सरलता, सरसता, सहजता, रोचकता र आत्मपरकता यसको प्रमुख गुण मानियो, यो संक्षिप्त र सारपूर्ण हुनुपर्छ भन्ने स्वीकार गरियो । यो अनियमित र विशृङ्खलित एवं अपरिपक्व रहेन । जे. डब्ल्यु. म्यारिओट (J. W. Marriot) ले भने– 'विशुद्ध निबन्ध एक प्रकारको विचारपूर्ण अनुसन्धान हो, जो स्मित–हृदयले

---

२. A composition or moderate length on any particular subject or branch of a subject originally implying want of finish, an irregular indigested piece (Dr. J.) but now said of a composition more or less elaborate in style, though limited in range.

३. Tne essay is the most popular mode of writing. It suits the writer who has neither talent nor inclination to pursue his enquiries further and the generality of the readers who are amused with variety aud superficiality.

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

व्यक्तिवादी किसिमले प्रस्तुत गरिएको हुन्छ।'[४]

हालवार्ड र हिल (Hallward र Hill) ले भने– 'साहित्यिक निबन्ध कुनै विषयको संक्षिप्त विश्लेषण वा कुनै ग्रन्थको सार होइन, वरु हामी त्यसलाई लेखकको मस्तिष्कमा, उसले दिन खोजेका विषयका विवरणको सन्दर्भमा उत्पन्न भएको विचारको चित्र भन्न सक्छौं। यसको मुख्य विशेषता वैयक्तिकता हो।'[५]

हड्सनको कथन छ–'उसो भए निबन्ध मोटामोटी रूपमा कुनै पनि विषयमा लेखिएको रचना मानिन सक्छ। यसको मुख्य विशेषता हो अपेक्षाकृत संक्षिप्तता र पटचारिलोपनको अभाव।'[६]

सच्चा निबन्धको केन्द्रीय तत्त्व लेखकको आफ्नो मस्तिष्क र चरित्रको प्रत्यक्ष क्रीडा हो भन्ने पनि उनको विचार छ।

निबन्धको स्वरूपमाथि प्रकाश हाल्दै जे० बी० प्रिस्टलेले लेखेका छन्– 'सच्चा निबन्धकारको लागि कुनै विषय आवश्यक छैन अथवा यसो भनौं कि ऊ संसारको कुनै विषयलाई लिनसक्छ। उसमा इच्छाअनुसार झुक्याउने र मोड्ने पर्याप्त शक्ति रहन्छ। किनभने त्यस निबन्धद्वारा वस्तु ऊ आफ्नो व्यक्तित्व प्रकट गर्न चाहन्छ। यसकारण जुन विषयको उसलाई बिल्कुलै ध्यान नहोस्, त्यसमाथि पनि ऊ सरलतापूर्वक निबन्ध लेख्नसक्छ। उसले निबन्धमा केवल आफ्नो मूर्खताको प्रकाशन गर्छ। वास्तविक निबन्ध

---

४. The genuin essay is a kind of disquisitiou hunded in a light-hearted and personal manner.

५. The essay proper on literary essay is not merely a short analyses of a subject nor a more epitome but rather a picture of wandering minds affected for the moment by the subject with which he is dealing. Its most distinctive feature is the egoissices ilement.

६. The essay, then may be regarded roughly, as a composition on any topic the chief negative features of which are comparative bravily and comparative want of exhausiveness.

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कुनै रहस्यात्मक आलाप या प्रेमले गरिएको संलाप झैं हुन्छ तथा सच्चा निबन्धकारको पाठकसित जुन कुराकानी हुन्छ, त्यो निपुणताले स्नात हुन्छ र पाठकलाई प्रभावित गर्ने खालको हुन्छ। एक–एक शब्द उसको हृदयको अन्तरालबाट निस्कन्छ एवं उसको लेखावलीमा अन्तस्थलको आकुलता आलोडित भइरहन्छ।'[७]

डब्ल्यू ई० विलियमले 'ए बुक अफ इङ्गलिश' मा लेखेका छन्–

'निबन्धको सबभन्दा लघु–परिभाषा के हो भने यो गद्यरचनाको एक प्रकार हो, जो बहुतै छोटो हुन्छ, जसमा वर्णन मात्र हुन्न। कहिलेकाहीं निबन्धलेखक आफ्नो कथ्यलाई सिद्ध गर्नको लागि विभिन्न प्रसंगहरूको सहायता लिनसक्छ। कहिले उपन्यासकार झैं पात्रहरूको निर्माण गर्नसक्छ, परन्तु उसको मुख्य उद्देश्य कथा भन्नु होइन। निबन्धकारको मुख्य कार्य सामाजिक, दार्शनिक, आलोचक वा व्याख्याकारको जस्तै अथवा उसको समानार्थी हुन्छ।'[८]

निबन्धकारको कर्तव्यका मुख्य विवेचक ए० सी० वेन्सले 'The art of the essayist' नामक लेखमा लेखेका छन्–

'निबन्धकार जीवनको समग्रताको अनुभव एवं आनन्दको अनुभूति एकसाथ गर्न खोज्छ। कवि झैं जीवनको विराटता' सूक्ष्मता वा सुन्दरता मात्रसित उसको प्रयोजन रहँदैन। ऊ त जीवनको आभाले सन्तुष्ट हुन्छ, पूर्ण प्रकाशको ज्वालाको अनुभूतिको इच्छुक हुँदैन। अतः निबन्धकारको रोमान्स लेखकसित बिल्कुलै मेल हुन्न। निबन्धकार जीवनको तटस्थ द्रष्टा हो, ऊ व्यर्थको स्वप्नलोकमा आफूलाई वेपत्ता पार्न चाहँदैन। ऊ त हाम्रो लक्ष्यको साथी हो गफको पथिक हो, यात्राको सहचर हो। निबन्धकारको मनोदशा जस्तोसुकै होस्, उसको जीवनलाई हेर्ने दृष्टि पचास प्रकारको होस्, केवल एक काम निबन्धकार गर्न सक्तैन र त्यो हो जीवनको उपेक्षा।'[९]

तर अलेक्जेण्डर स्मिथ निबन्धको गीतिकाव्यसित साम्य मान्दछन् र भन्दछन्– 'काव्यविधाको रूपमा निबन्धको गीतिकाव्यसित कुन कुरामा साम्य छ भने यो पनि (गीतिकाव्य झैं) लेखकको सनकी, गम्भीर वा व्यंग्यात्मक केन्द्रीभुत (घनीभूत) मनोदशाको वरिपरि पहिलो वाक्यदेखि

---

७. डा० केशवप्रसाद चोरेसियाको 'आदर्श निबन्ध' बाट उद्धृत।
८. पूर्ववत्।
९. पूर्ववत्।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

लिएर अन्तिम वाक्यसम्म घेरिएको हुन्छ, जसरी सिलिकको कीराका वरिपरि कोकुन घेरा लागको हुन्छ ।'

हिन्दीका आचार्य रामचन्द्र शुक्लको विचारमा –'यदि गद्य कविहरूको कसी हो भने निबन्ध हो गद्यको कसी ।'

अन्यत्र उनले लेखेका छन्– 'आधुनिक पाश्चात्य लक्षणहरूका अनुसार निबन्ध त्यसैलाई भन्नुपर्दछ, जसमा व्यक्तित्व अथवा व्यक्तिगत विशेषता होस् । कुरा त वेश हो यदि राम्रो गरी बुझियोस् । व्यक्तिगत विशेषताको आशय के होइनभने त्यसको प्रदर्शनका लागि विचारहरूको शृङ्खला नै नराखियोस् अथवा जानी–जानी ठाउँ–ठाउँबाट टुटाइयोस्, भावहरूको विचित्रता देखाउनको लागि यस्तो अर्थयोजना गरियोस्, जसले तिनको अनुभूतिको प्रकृत वा लोकसासान्य रूपसित कुनै सम्बन्ध नै नहोस् वा भाषासितै कसरत वा हठयोगीहरूको आसन गराइयोस्, जसको लक्ष्य रमिता देखाउनुबाहेक अरू केही नहोस् ।'

हरिहरनाथ टण्डनको कथन छ– 'निबन्ध शब्दको अर्थ हो बाँधिएको, अतः थोरै अत्यन्त चुनिएका शब्दहरूमा कुनै विषयमा आफ्नो विचार प्रकट गर्ने प्रयत्नलाई निबन्ध भन्दछन् ।'

नेपालीका विद्वान् ईश्वर बरालको निबन्धको सम्वन्धमा भनाइ छ– 'निबन्ध एक किसिमको कुरा गराइ हो । आफ्ना मनका भावनालाई स्वगत-कथनको रूपमा व्यक्त गर्ने विधाविशेष । आफ्नू गुनासो पोख्नु, आफ्नू सन्देश ओसारिनु उसका आद्य तृष्णा हुन् । निबन्धकार जहिले पनि आफ्ना पाठक-सित गफ गर्न चाहन्छ । मेरो कुरो कसैले सुनिदेओस् भन्ने तिर्खा मानिसको आद्यतृष्णा हो ।'[१०]

लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाले निबन्धको कुनै परिभाषा त दिएका छैनन् बरु मोतेञ्‌ले झैं आफ्ना निबन्धहरूका सम्बन्धमा जुन स्पष्टीकरण दिएका छन्, त्यसबाट उनको निबन्धगत धारणाको अभिव्यक्ति हुनगएको छ। उनको मन्तव्य छ– 'यो एक किसिमको मनको जालीले जगत्‌मा लहडी-माछा मार्ने कला हो । यो टेवुल गफ हो, चश्मादार अध्यापकको व्याख्यान होइन, न त वमन वेदान्त । यसमा ठर्रोपना हुँदैन, यो लच्किन्छ र घनिष्ठता-तिर ओर्लिन्छ । चुरोट खाँदै साथी–भाइसँग चुट्किलो जेहेन देखाउने ताश

---

१०. 'सयपत्री' को भूमिकाबाट ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

गञ्जिफा गफजस्तो यो प्रबन्ध (निवन्ध ? – ले०) हलुका क्षणको शृङ्गार हो ।[११]

निबन्धकारको कर्तव्य र लक्ष्यलाई इंगित गर्दै देवकोटाले के पनि भनेका छन् भने– :यहाँ लेखिएका प्रबन्धहरू विभिन्नथरीको मौजी मशालाको महक लिएर चहकिला वनेका होलान्..... रंग रंगाएर आफूसंग लेख्न र आफूलाई चिन्न तथा चिनाउनका लागि । कहीं आफू अलग वनेर प्रकृति र जन–जीवनको नाटकीय अध्ययन गर्ने दर्शकका रूपमा उपस्थित छु ।' ... ...इत्यादि ।[१२]

यसरी निवन्धका सम्वन्धमा नाना थरी विचारहरू पाइन्छन् । केही त परस्परविरोधी षनि छन् । जस्तै कोही यसलाई 'बकवासको मधुर कृति' भन्दछन् त कोही संगठित र क्रमिक रूपले गरिएको जीवनको व्याख्या मान्दछन् ।

कोही यसको शैलीमा 'शिथिलता, अव्यवस्थितता र अनियमितता' देख्तछन् त कोही संगठितता, पूर्वापरक्रमको निर्वाह, निश्चित लक्ष्य र ठोस विश्लेषण फेला पार्दछन् ।

वास्तवमा प्राचीन निबन्धमा हामी यस प्रकारको अपूर्णता, अनियमितता, शिथिलता अतएव वकवास आदि दोष पाउँदौं, तर आधुनिक निबन्ध एउटा प्रौढ र परिपक्व काव्यविधा बनिसकेको छ । प्रारम्भिक निबन्धमा भावुकताको चञ्चल र निरङ्कुश प्रवाह छ, तिनमा न विचारको संगठन छ, न कुनै विषयको ठोस, वैज्ञानिक र यार्थार्थिक विश्लेषण। तिनमा मुक्तविवरण मात्र छ । उत्तरदायित्वको निर्वाह गर्ने सचेष्टता तिनमा छैन । देवकोटाका कैयौं निब्रन्धहरू यिनै दोषले ग्रस्त छन् । परन्तु वर्तमान निबन्धकार विषयको पूर्णज्ञान राख्तछ, विचारमा सन्तुलन राख्छ र पक्ष–विपक्षको आवश्यक र उचित विवेचन गर्दछ । आजको निब्रन्ध कलात्मक दृष्टिले सुगठित, दृढ एवं अनुभव र विचारको दृष्टिले यार्थार्थिक र सन्तुलित छ । तसर्थ निवन्धगत प्राचीन मान्यता स्वत: खण्डित भइसकेका छन् ।

आधुनिक निबन्धमा निम्नलिखित गुण आवश्यक छन्–

(१) निबन्ध अपेक्षाकृत रूपमा संक्षिप्त नै हुनुपर्छ ।

---

११. 'लक्ष्मी निवन्ध–संग्रह' को भूमिकाबाट ।
१२. पूर्ववत् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(२) यसमा कुनै पनि विषय प्रस्तुत गर्न सकिन्छ– 'सच्चा निबन्धकारको लागि कुनै विषय आवश्यक छैन ।' –प्रिष्टले । तर निबन्धकारको वैशिष्ट्य विषयलाई प्रस्तुय गर्दा त्यसमा व्यक्त गरिने वैयक्तिक तत्त्वमा निहित हुन्छ ।

(३) निबन्धमा कुनै सिद्धान्त र मान्यताको स्थापना वा प्रचार वाञ्छनीय हुँदैन, त्यो त प्रबन्ध वा लेखको कार्य हो । यसमा त विचारको ध्वनन वा व्यंग्य मात्र हुनुपर्छ । यो ध्वनन चित्रमय शैलीमा हुनुपर्छ । तथ्यतालिका मात्र प्रस्तुत गरिएको निबन्ध आकर्षक र हृदयग्राही हुँदैन ।

(४) निबन्धमा कुनै एक केन्द्रीय भाव वा विचार आवश्यक छ ।

(५) यसमा व्यर्थको विस्तार, अव्यवस्थित वर्णन र शिथिलता अनावश्यक मात्र होइन, अवाञ्छनीय पनि मानिनुपर्छ । यसमा कार्यकारणको श्रृङ्खलाचाहिं मिलेको हुनुपर्छ ।

(६) यसमा हृदयपक्ष र बुद्धिपक्ष दुवैको सन्तुलित प्रयोग हुनुपर्छ ।

(७) यसमा लेखकले आफ्नो मान्यता, दर्शन वा विचार स्वच्छन्दतासाथ व्यक्त गर्न सक्छ, तर ऊ आफ्नो मान्यता पाठकमाथि थोपर्न सक्तैन । ऊ मित्रवत् आफ्नो विचार र अनुभव सुनाउन सक्छ ।

(८) निबन्ध विचारहीन बकवास प्रतीत नहोस्, तर चिन्तनले थिचिएको पनि नहोस् ।

(९) निबन्ध रूपमा सुगठित, भावले मुखरित, शैलीले समुज्ज्वल र विचारले पोषित हुनुपर्छ ।

(१०) यसमा अज्ञात र अननुभूत विषयलाई प्रस्तुत गर्नु उचित छैन ।

निबन्धको वर्गीकरण

निबन्धको विषय व्यापक छ । तसर्थ निबन्धको यत्ति नै प्रकार छ भनेर तोक्नु कठिन छ । परन्तु व्यावहारिक सुविधाका लागि लेखनशैली एवं प्रस्तुत तत्त्व वा सामग्रीको आधारमा विद्वान्हरूले निबन्धको वर्गीकरण गर्ने प्रयास गरेका छन् । हिन्दीमा कसै–कसैले निबन्धलाई प्रथमतः निजात्मक र परात्मक रूपमा विभाजित गरी त्यसको वर्गीकरण गरेका छन् । हाम्रा विद्वान्

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

ईश्वर बरालको पनि वर्गीकरणको त्यही परिपाटी छ। उनको मतानुसार निबन्ध पहिले दुई प्रकारको हुन्छ– निजात्मक र परात्मक।

(क) निजात्मकका वैयक्तिक, भावात्मक र विचारात्मक तीन भेद छन्।

(ख) परात्मकका वर्णनात्मक र विचारात्मक गरी दुई भेद छन्।

निजात्मकता निबन्धको मौलिक गुण भएकोले यसलाई निजात्मक र परात्मक रूपमा विभाजित गर्नु अवैज्ञानिक र असंगत छ। विषयका दृष्टिले निबन्धको चार भेद मान्नुपर्छ–

(१) वर्णनात्मक,
(२) विवरणात्मक,
(३) विचारात्मक र
(४) भावात्मक।

(१) **वर्णनात्मक निबन्ध**–जुन निबन्धमा कुनै वस्तु, प्राकृतिक दृश्य, यात्रा, प्रदर्शनी, चाडबाड, मेला, कुनै देश र स्थानविशेषको जाति र वर्णको यथातथ्य सांगोपाङ्ग सजीव वर्णन गरिएको हुन्छ, त्यसलाई यस वर्गमा राख्नुपर्छ। यसमा वस्तु र विषयको बाहिरी रूपरङ्गदेखि लिएर गुण–दोष, रुचि–प्रकृति र उपयोगिताको वर्णन गरिन्छ। यसमा यद्यपि वस्तुको बाह्य रूपलाई जस्ताको तस्तै रूपमा चित्रण गर्ने पद्धतिलाई प्रमुखता दिइन्छ, तापनि यसमा लेखकको सूक्ष्मनिरीक्षण शक्ति र वर्ण्य विषयलाई आकर्षक र रोचक तुल्याउन कल्पनाशक्तिको समेत प्रयोग भएको हुन्छ। विषयलाई चित्रात्मक रूपमा प्रस्तुत गरी पाठकको मानस–चक्षुअगाडि त्यसलाई छर्लङ्ग पार्नु लेखकको सीपको विशेषता हो। यसमा भिन्न–भिन्न दृष्टिकोणको समावेश पनि कहिलेकाही आवश्यक हुन जान्छ। वर्णनशैलीमा रोचकता ल्याउन अलङ्कारमय प्राञ्जल भाषाको प्रयोग यसमा अभीष्ट मानिन्छ।

(२) **विवरणात्मक निबन्ध**–यस खालको निबन्धमा लेखकले कुन घटना वा वृत्तान्तको बेलिबिस्तार लाएको हुन्छ। यसमा प्राय: प्राचीन एवं आधुनिक सत्य, काल्पनिक कथा, अतीत कालीन घटना, युद्ध, यात्रा, शासनप्रणालीहरू, जीवनी कुनै जातिविशेषको रीतिस्थिति, ऐतिहासिक एवं पौराणिक आख्यानहरूको समावेश गरिन्छ। यसमा लेखकले कल्पनाद्वारा विवरणलाई सजीव र चित्ताकर्षक बनाउन सक्छ। यसमा पनि भावोत्तेजकता हुन्छ। वर्णनात्मक निबन्धमा यथातथ्य निरूपणलाई विशेष महत्त्व दिइन्छ,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यसमा चाहिं विषयको आन्तरिक पक्षलाई कल्पनाको सहायताले स्पष्ट पार्ने प्रयास हुन्छ यसमा कार्यकारणको सम्बन्ध देखाउँदै एक घटनाको पछि अर्को घटनाको क्रमिक वर्णन हुन्छ। कही–कहीं दृष्टान्तको समावेश पनि गरिन्छ। यसमा पूर्वापर क्रम टुट्नु हुँदैन र विवरण स्पष्ट हुनुपर्छ।

(३) **विचारात्मक निबन्ध**–यस प्रकारको निबन्धमा गूढगम्भीर, अमूर्त्त विषयहरूलाई वैयक्तिक छापले डामेर प्रस्तुत गरिन्छ। यसमा कला काव्य, राजनीति, धर्म, दर्शन, विज्ञान, शिक्षा, समाजशास्त्र, मनोविज्ञान जस्ता विचारप्रधान विषयहरूको उपस्थापन हुन्छ। यसमा स्वभावतः चिन्तन र विचारको प्रमुखता हुन्छ। विचारको प्रस्रवणस्थल मस्तिष्क भएकोले यसमा बुद्धिपक्षको प्राबल्य हुनु स्वाभाविकै हो। यसमा लेखकले विषयका पक्ष–विपक्षहरू प्रस्तुत गर्छ, केलाउँछ र प्रवल तर्कहरूको भरमा आफ्नो निजी मन्तव्य उपस्थित गर्छ। यसमा अन्य विद्वान्हरूको मतलाई कहिले पूर्वपक्षको रूपमा राखी खण्डन गरिन्छ र कहिले आफ्नो कथनको पुष्टिको लागि त्यसलाई उद्धृत गरिन्छ। तर यसमा तर्कको आधिक्य र सिद्धान्त-स्थापनाको आग्रह मात्र देखिएमा त्यो लेख वा प्रबन्ध हुनजान्छ, त्यसमा निबन्धको रोचकता र सरलता रहन्न। कुशल निबन्धकारहरू यस्तो निबन्धमा दृष्टान्त, उपमा र तुलनाको समावेश गर्दछन्, त्यसमा व्यंग्य र हास्यको पुट मिसाउँछन् र त्यसलाई विचारगुरु नपारी हलुको, सुपाच्य र आकर्षक बनाउँछन्। यदुनाथ खनालको 'नारी जीवन', खड्गमान मल्लको 'कल्याण के मा ?', देवकोटाको 'कला र जीवन' जस्ता निबन्धहरू यसका उदाहरण हुन्। यस्ता निबन्धमा लेखकको ज्ञान गहन, विचार परिमार्जित एवं स्पष्ट हुनु आवश्यक छ।

(४) **भावात्मक निबन्ध**–यस खालमा अमूर्त्त भावात्मक विषयहरू, जस्तै–आशा, निराशा, प्रेम, करुणा, परोपकार, देशभक्ति आदिलाई संवेदनात्मक तुल्याई सरस आलङ्कारिक पदावलीमा प्रस्तुत गरिन्छ। भावको प्रधानता हुने भएकोले यसमा रागतत्त्वको प्राबल्य हुन्छ। यो कविताको सहोदर हुन्छ र मर्मस्पर्शी हुन्छ। यसमा कल्पनाको सहायताले चित्तचमत्कारी चित्रहरू प्रस्तुत गरिन्छन्।

लेखनशैलीका दृष्टिले निबन्ध तीन थरी हुन्छन्:

(१) आत्मपरक वा प्रथम पुरुष शैलीमा लिखित;
(२) वस्तुपरक वा तृतीय पुरुष शैलीमा लिखित,
(३) पत्रात्मक शैलीमा लिखित।

निबन्धको गठन

निबन्धलाई 'विकीर्ण चिन्तन' एवं विश्रृङ्खलित रचना मानी कलम

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

चलाउने युग रहने। यी प्राचीन धारणालाई लिएर कर्मरत हुन खोज्ने आधुनिक निबन्धकार सफल मानिन सक्तैन। तसर्थ अन्य काव्यविधा झैं उसको रूप–गठनमाथि पनि निबन्धकारको ध्यान जानुपर्छ। प्रथमतः यसका अङ्ग र तिनको सुष्ठु विन्यासमाथि पूर्ण विचार राख्नु आवश्यक छ।

निबन्धको अङ्ग विभाजन गर्दा यसलाई आदि, मध्य, अन्त्य तीन भागमा बाँड्न सकिन्छ। यसैलाई प्रस्तावना वा परिचय वा भूमिका, प्रसार वा विस्तार र निष्कर्ष वा उपसंहार यी तीन नाम दिन सकिन्छ।

(१) **प्रस्तावना**–निबन्धको प्रारम्भिक अंशलाई प्रस्तावना, परिचय वा भूमिका भनिन्छ। यो औधी नै रोचक, आकर्षक र सुन्दर हुनुपर्छ। यसलाई पढ्नासाथ मनमा अगाडि बढ्दै जाने अदम्य लालसा उत्पन्न हुनुपर्छ। प्रस्तावनाको कार्य विषयका मुख्य प्रतिपाद्यको इङ्गन गर्नु हो।

प्रस्तावना संक्षिप्त र प्रभावशाली हुनुपर्छ। निबन्धको मुख्य विषयसित यो सुसम्बद्ध हुनुपर्छ। प्रस्तावनाको भाषा पनि सरल, सुबोध, परिष्कृत र प्रवाहयुक्त हुनुपर्छ। विशेष आडम्बरसाथ जटिल रूपमा लेखिएको प्रस्तावना अनाकर्षक हुन्छ।

(२) **प्रसार वा विस्तार**–प्रसार निबन्धको मुख्य अङ्ग हो। यसैको लागि प्रस्तावना नियोजित हुन्छ। यसैको आधारमा उपसंहार हुन्छ। यसरी प्रसार निबन्धको मेरुदण्ड हो। यसले प्रस्तावना र उपसंहारलाई जोडेको हुन्छ। यसै भागमा विषयका समस्त अङ्ग–उपाङ्ग वा पक्ष–विपक्षहरूको विश्लेषण हुन्छ। यस अंशलाई विशेष सावधानीसाथ नियोजित नगरेमा निबन्धमा अस्तव्यस्तता, क्रमहीनता, पुनरुक्ति, अस्पष्टता आदि दोष घुस्न सक्छन् र निबन्ध आफ्नो लक्ष्यमा पुग्नुभन्दा पूर्व नै अलमलिने र असफल हुने भय रहन्छ। विषयको पूर्व अगाहन गरी निश्चित लक्ष्य लिएर सुगम मार्गबाट अगाडि बढ्ने लेखक नै सफल हुन्छ।

(३) **निष्कर्ष वा उपसंहार**–यो निबन्धको अन्तिम अंश हो। निबन्धको सार वा निचोड यसमा रहने हुँदा योविना निबन्धले पूर्णता पाउन सक्तैन। निष्कर्षमा कोही सुझाव, कोही उपदेश र कोही निबन्धको सार खिचेर राख्ने गर्दछन्। सबभन्दा उत्कृष्ट र सफल उपसंहार त्यो हुन सक्छ, जसमा आफ्नो मूलभूत मान्यता, अनुभव वा विचारलाई सशक्त रूपमा अभिव्यक्त गरिएको होस्।

यी अङ्गहरूलाई यथोचित ढङ्गले पुष्ट गर्दै लेखिएको निबन्ध सुगठित

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हुन्छ, तर यो वाह्य गठन हो । निवन्धको आन्तरिक गठनको लागि त्यसमा एउटा आदर्श व्यवस्था, शृङ्खला र एकरूपताको पालन गर्नु आवश्यक छ। उपयुक्त शीर्षकको चयन पनि उत्तिकै आवश्यक छ। यसवाहेक प्रकटित विचारहरूमा सूत्रबद्धता र नियमितता हुनुपर्छ । विचारहरूको क्रमशः विकास हुनुपर्छ, ती विचारहरूले एक-अर्काको पुष्टि वा विरोध विश्लेषणात्मक पद्धतिले गरिरहेको प्रतीत हुनुपर्छ ।

निबन्धका तत्वहरू

निबन्धमा तीन तत्त्व देखिन्छन्-वस्तु, शैली र उद्देश्य ।

वस्तु-तत्त्व, निबन्धको प्राण हो। यसमा दुई कुरा हुन्छन्-बुद्धि तत्त्व र भावतत्त्व ।

बुद्धितत्त्वमा विचार, चिन्तन, तार्किकता, वैज्ञानिक बोध, यथार्थ प्रेम, गम्भीरता र औचित्यरक्षाको सावधानी प्रकटित हुन्छ ।

भावतत्त्वमा संवेदनाको आवेग, भावुताको आग्रह, रागात्मकता र ध्वन्यात्मकताको समावेश भएको हुन्छ। कल्पनाको आवरणले यसलाई सिंगारेको हुन्छ ।

शैली-यो निबन्धकारको व्यक्तित्वको परिचय हुन्छ। यो निवन्धको अत्यन्त सहायक तत्त्व हो । अलङ्कार, अर्थचमत्कार, ध्वनिचमत्कार र वाक्य-सौन्दर्य शैलीका सहायक अङ्ग हुन् । अलङ्कारले भाषामा सौन्दर्य आउँछ । अर्थचमत्कार उक्ति-वैचित्र्यमा र बहुअर्थी शब्दहरूको प्रयोगमा निर्भर हुन्छ। व्यंग्यात्मक गुण पनि यसै अर्थचमत्कारको वैशिष्टय हो। ध्वनिचमत्कार समश्रुति शब्दहरूको विन्यासबाट उत्पन्न हुन्छ र भावसौन्दर्यले यसलाई उत्कृष्टता प्रदान गर्छ । वाक्यसौन्दर्य ललितपदयोजनाले मात्र आउँदैन, सरल र स्पष्ट शब्दहरूद्वारा वनेका छोटा-छोटा वाक्यहरूको योजनाले पनि आउँछ। त्यसैले देवकोटाका लामा-लामा परन्तु ललित र अर्थ एवं ध्वनिको चमत्कारले युक्त वाक्यमा पनि सौन्दर्य पाइन्छ र बदरीनाथ भट्टराईका मीठा परन्तु छोटा-छोटा वाक्यमा पनि। तर केवल पाण्डित्य र अर्थगाम्भीर्यले गुरु भएका यदुनाथ खनालका वाक्य त्यति सुन्दर र रोचक हुन सकेका छैनन् ।

कसैको शैलीमा हास्य र व्यंग्यको पुट हुन्छ र त्यसैले गर्दा तिनका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

निबन्धमा अन्य दोष भए पनि ती आकर्षक, रोचक र प्रभावकारी हुन जान्छन् ।

सरलता, स्पष्टता, प्राञ्जलता र प्रभावकारिता शैलीका गुण हुन् ।

कठिन शब्दावली, घुमाउरो वाक्यविन्यास, लामा–लामा पाण्डित्यपूर्ण वक्तव्य, वाक्य वा शब्दहरूबाट अभिप्रेत अर्थ स्पष्ट नहुनु, पुनरुक्ति, एउटै शब्दको पुनरावृत्ति, व्याकरण-सम्बन्धी अशुद्धिहरू, वाक्यहरूको तारतम्य नमिलेको हुनु, विचारहरूको क्रम ठीक नहुनु शैलीका दोष मानिन्छन् ।

उद्देश्य–हरेक निबन्ध कुनै–न–कुनै उद्देश्यले प्रेरित हुन्छ र आफ्नो लक्ष्यपूर्तिको लागि प्रयत्नशील हुन्छ । विना उद्देश्यको निबन्ध निरर्थक प्रलाप मात्र हो । निबन्धकलाको मूल उद्देश्य अल्पसमयमा कुनै पनि विषयको परिचय दिनु हो । यस स्थितिमा कुनै विषयलाई लिपिबद्ध गर्दा निबन्धकारले आफ्नो उद्देश्यलाई स्पष्ट पार्नै सक्नुपर्छ किनभने निबन्ध नै यस्तो काव्यविधा हो, जसमा लेखकको व्यक्तित्व लुकेर नबसी निर्भीकता र निःसंकोचसाथ प्रकाशमा आउन सक्छ । तर निबन्धकारको उद्देश्य उपदेश दिनु नभई सूचना दिनु वा आत्मप्रकाशन हुनुपर्छ ।

अन्य– यी बाहेक साहित्यिक पत्र, दैनिकी र टिपोट पनि काव्यभेद अन्तर्गत आउन सक्छन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विविध काव्यविधाहरूको तुलनात्मक अध्ययन

नाटक र महाकाव्य

साम्य

(१) दुवै काव्यनुकरणका श्रेष्ठ रूप हुन् ।

(२) दुवैको आत्मा समान छ ।

(३) दुवैको प्रयोजन र प्रभाव समान हुन्छ ।

(४) दुवैका तत्त्वहरू प्राय: समान छन् ।

(५) दुवैमा वस्तुविन्यासको क्रम समान हुन्छ । दुवैमा पाँच सन्धि । पाँच कार्यावस्था र पाँच अर्थप्रकृति हुन्छन् ।

(६) दुवैको उपजीव्य विषय समान हुन सक्छ ।

वैषम्य

(१) नाटक अभिनयात्मक हुन्छ, महाकाव्य समाख्यानात्मक । यसरी पहिलो अभिनेय काव्य हो र दोस्रो श्रव्यकाव्य हो ।

(२) प्राचीन नाटकमा गद्य र पद्य दुवै छन्, प्राचीन महाकाव्य पद्यमय छ । आधुनिक नाटक गद्यमय हुन्छन् र आधुनिक महाकाव्य गद्यात्मक वा पद्यात्मक दुवै हुन सक्छ ।

(३) नाटकको भाषा प्राचीनकालीन शैलीमा आलङ्कारिक हुन्छ र आधुनिक शैलीमा बोलचालको । तर महाकाव्यको भाषा दुवै शैलीमा आलङ्कारिक, लाक्षणिक र ध्वन्यात्मक ।

(४) नाटकको आयाम सीमित हुन्छ, महाकाव्यको विस्तृत । अरिस्टोटलले भनेका छन्–'त्रासदीको अपेक्षा महाकाव्यमा आफ्नो सीमाविस्तार

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

गर्ने अधिक क्षमता हुन्छ। त्रासदीमा एकै समयमा घटित अनेक घटना देखाउन सकिन्न, तर महाकाव्यमा सकिन्छ।... ... ...त्रासदीलाई यथासंभव सूर्यको एक परिक्रमा वा यसभन्दा केही अधिक समयसम्म सीमित राख्ने प्रयास हुन्छ तर महाकाव्यको कार्य–व्यापारमा कालका सीमाको कुनै बन्धन छैन।

(५) नाटकमा त्रयान्वितिको ख्याल राखिन्छ, महाकाव्यमा त्यो राखिदैन। तसर्थ नाटकको प्रभाव सशक्त र सघन हुन्छ। महाकाव्यको प्रभाव गम्भीर र व्यापक हुन्छ।

(६) नाटकमा संघर्ष र गतिमयतालाई महत्त्व दिइन्छ, महाकाव्यमा भावात्मक अभिव्यञ्जना र मन्थर गति हुन्छ।

(७) नाटक संवादमय हुन्छ, महाकाव्य वर्णनमय। यसमा संवाद यदाकदा नै प्रयुक्त हुन्छ।

(८) नाटक अङ्क–दृश्यहरूमा विभाजित हुन्छ, महाकाव्य सर्गहरूमा।

(९) आफ्नो उद्देश्यमा नाटक महाकाव्यभन्दा बढी सफल हुन्छ।

(१०) नाटक जन–साधारणको बीच पुग्छ, महाकाव्य सीमित बुद्धिजीवीहरूको बीचमा रहन्छ।

त्यसैले ग्रिसेली-आचार्यको मतमा "यो स्पष्ट छ, त्रासदी उत्कृष्टतर कला हो किनभने त्यसले आफ्नो लक्ष्य अधिक पूर्णतासाथ सिद्ध गर्छ।"

संस्कृतमा पनि भनिएकोछ—"कव्येषु नाटकं रम्यम्।"

महाकाव्य र खण्डकाव्य

साम्य

(१) दुवै प्रबन्धात्मक कविता–कृति हुन्।

(२) दुवैको अभिव्यक्तिशैली वर्णनात्मक हुन्छ।

(३) दुवैमा रसाभिव्यक्ति वा भावाभिव्यञ्जन प्रमुख हुन्छ।

वैषम्य

(१) महाकाव्यमा जीवनको विस्तृत रूपलाई प्रस्तुत गरिन्छ। खण्ड-काव्यमा जीवनको कुनै एक पक्षलाई। अतएव महाकाव्य घटनाबहुल र

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

चरित्रबहुल हुन्छ र खण्डकाव्य एक घटना वा मनोदशामा आश्रित एवं एक चरित्रविशेषमा निर्भरित हुन्छ ।

(२) महाकाव्यमा आठभन्दा बढी सर्ग हुन्छन्, खण्डकाव्यमा एक वा बढीमा आठसम्म सर्ग हुन्छन् । त्यसैले विषय र आकारमा महाकाव्यभन्दा खण्डकाव्य सानो हुन्छ ।

(३) महाकाव्यमा अनेकौं छन्द र रसहरू हुन्छन्, खण्डकाव्यमा एउटै रस हुन्छ ।

(४) महाकाव्यमा लयान्विति र गतिमयता हुन्न, खण्डकाव्यमा ती दुवै हुन्छन् ।

नाटक र उपन्यास

समता

(१) दुवैमा तत्त्वहरूको र वस्तुविन्यास–क्रमको समानता छ ।

विषमता

(१) नाटक अभिनयको लागि लेखिन्छ, उपन्यास पढ्नको लागि ।

(२) नाटकको भाषा ध्वन्यात्मक अतएव काव्यात्मक हुन्छ, उपन्यासको भाषा सरल र विवरणात्मक ।

(३) नाटकमा चरित्र चित्रणको माध्यम सम्वाद मात्र हुन्छ, उपन्यासमा सम्वादको साथै उपन्यासकारलाई स्वयं वर्णन र विश्लेपणको सुविधा प्राप्त छ ।

(४) उपन्यासकारलाई समय र विस्तारको कुनै प्रतिबन्ध हुँदैन, नाटमा यी दुई प्रतिबन्ध छन् । हट्सनले भनेका पनि छन्–'उपन्यासलाई विकासको त्यो स्वतन्त्रता प्राप्त छ, जुन नाटकलाई सुदूर भविष्यमा पनि प्राप्त हुने सम्भावना छैन ।' फेरि 'नाटक जति वैज्ञानिक नियन्त्रणमा रहन्छ, उपन्यासलाई उति नै स्वतन्त्रता प्राप्त छ ।'

(५) नाटकमा वस्तु, समय, स्थान र प्रभावको अन्विति पालनीय हुन्छ । उपन्यासलाई त्यो बन्धन छैन ।

(६) नाटकको प्रभाव सशक्त र सघन हुन्छ, उपन्यासको बहुमुखी ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कथा र उपन्यास समता

दुवैमा कथानक, चरित्र, संवाद, देशकाल-वातावरण, विचार वा जीवनदर्शन, कौतूहल र द्वन्द्व हुन्छन् ।

विषमता

(१) उपन्यास एउटा–न–एउटा कथानक लिएर लेखिएको हुन्छ । तसर्थ कथासित उपन्यासको सगोत्रीय सम्बन्ध छ, तर उपन्यास लम्याइएको कथा होइन र कथा छोट्याइएको उपन्यास । बरु कथामा कथानक विकल्प रूपले रहन्छ, उपन्यासमा अनिवार्य रूपले ।

(१) कथामा जीवनको कुनै आंशिक पक्षविशेषको चित्रण रहन्छ, उपन्यासमा जीवन र जगत्‌लाई पूर्णतामा प्रस्तुत गर्ने प्रयास हुन्छ । 'उपन्यास बगैंचा होभने कथा उउटा प्रफुल्ल गुलाफ, जसको आफ्नो कवित्व तथा शोभा छ । उपन्यास संसारको विराट् प्रदर्शनी होभने कथा एउटा झ्याल, जसबाट एक निमेषको संसार चियाइन्छ ।' —ईश्वर बराल

(३) कथा र उपन्यासमा आकारको महान् अन्तर हुन्छ । कथा एक बसाइमा पढिसकिने हुन्छ, उपन्यासको लागि समयको प्रतिबन्ध छैन ।

(४) कथामा विषय, विस्तार, उद्देश्य र प्रभाव एउटै हुन्छ, उपन्यासमा यस्तो अन्वितिको बन्धन हुँदैन ।

(५) कथामा संवाद संक्षिप्त, संकेतात्मक र व्यञ्जनात्मक हुन्छ, उपन्यासमा विस्तृत, व्याख्यात्मक र विवरणात्मक ।

(६) 'कथामा चरित्रको झलक हुन्छ, उपन्यासमा झाँकी ।'

—प्रेमचन्द

कथामा चरित्रको उद्घाटन गरे पुग्छ, उपन्यासमा त्यसको क्रमिक विकास देखाउनुपर्छ ।

(७) कथाको शैली व्यञ्जनात्मक हुन्छ, उपन्यासको विवरणात्मक र विश्लेषणात्मक ।

कथा र एकाङ्की नाटक

(१) कथामा जीवनको खण्डविशेषको उपस्थापन गरिए झैं एकाङ्की नाटकमा पनि नाटकको तुलनामा जीवनको एक अंशविशेषको मात्र इतिवृत्त रहन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(२) कथामा झैं एकाङ्कीमा पनि प्रभाव, उद्देश्य र वस्तुमा एकता हुन्छ।

(३) दुवैको आयाममा पनि लघुता हुन्छ।

तर कथामा कथानक, घटना, चरित्र र परिवेश वर्णनीय हुन्छ, एकाङ्कीमा अभिनेय।

कथा र निबन्ध

कथामा जसरी विस्तार र प्रभावान्वितिको विचार गरिन्छ, निबन्धमा पनि त्यो अपेक्षणीय हुन्छ। अतएव यस दृष्टिले दुवैमा केही साम्य छ। संस्मरणात्मक वा घटनात्मक निबन्धमा कथाको इतिवृत्तात्मक तत्व हुन्छ र कुनै वस्तुपरक निबन्धमा पनि चरित्रको संयोजनले कथात्मकता ल्याउँछ।

यति हुँदा–हुँदै पनि कथा निबन्थ होइन र निबन्ध कथा होइन। यी दुवैमा महान् अन्तर छ।

(१) निबन्धमा कल्पनाको उन्मुक्त उडान हुन्छ, अतएव त्यो कवितात्मक हुन्छ। कथामा यथार्थको आग्रह हुन्छ, त्यसैले त्यो किञ्चित् विश्लेषणात्मक गद्यकृति। 'निबन्ध गद्यको प्रतीतरूप हो, कथा इतिवृत्तको सारवान् कलाकृति।'

—ईश्वर बराल

(२) निबन्धमा वैयक्तिकताको अभिव्यञ्जना हुन्छ, कथामा वस्तु-चित्रणको तरखर।

(३(निबन्धमा भावनाको उच्छलन हुन्छ, कथामा मानसिक द्वन्द्वको चित्रण।

(४) निबन्धकार निर्बन्ध र उन्मुक्त हुन्छ, कथाकार भाषा, आकार, तत्व, गठन आदिको बन्धनमा बाँधिएको हुन्छ।

(५) निबन्धको शैली भाषाको शृङ्गारमा लाग्छ, कथाको शैली स्वाभाविकताको निर्वाह गर्दै प्रभाव उत्पन्न गर्नमा सचेष्ट हुन्छ।

(६) निबन्धको विकास मन्थरगतिले हुन्छ, यसमा भुमिकादेखि प्रारम्भ गरी उपसंहारसम्म क्रमिक यात्रा गरिन्छ। कथा एक्कासि प्रारम्भ भई एक्कासि टुङ्गिन्छ। निबन्धमा हास्य, व्यंग्य र कारुणिक वर्णनद्वारा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पाठकलाई रत्य इन्छ किवा कल्पनाधृत बिम्बहरूको प्रयोगद्वारा । कथामा कोतूहल नै प्राण हुन्छ ।

महाकाव्य र उपन्यास

साम्य

(१) दुवै काव्यका विपुल आकार भएका महत्त्वपूर्ण विधा हुन् ।
(२) दुवैमा आकार वा विस्तारको कुनै सीमा हुंदैन ।
(३) दुवैको विषय–संगठन समान हुन्छ ।
(४) दुवैको बीच मुख्य–मुख्य तत्त्वहरूमा समानता छ ।

विषमता

(१) महाकाव्य पद्यात्मक वा कवितात्मक रचना हो, उपन्यास गद्यात्मक ।

(२) महाकाव्यको अभिव्यक्तिमा रागात्मक अनुभूति हुन्छ, उपन्यासको अभिव्यक्तिमा जीवनानुभवको बौद्धिक चित्रण ।

(३) महाकाव्यमा कल्पनाको प्राचुर्य हुन्छ, उपन्यासमा जीवन–सत्यको याथार्थिक परिचयको आग्रह ।

(४) महाकाव्यमा चरित्रको आदर्श रूपको प्रतिष्ठाको आग्रह पाउन सकिन्छ, उपन्यासमा चरित्रको यथार्थ र वास्तविक रूपको उद्घाटनको उत्साह । अतएव महाकवि 'सत्यं शिवं सुन्दरम्' को आफ्नै भावात्मक आदर्शको सहायता लिन्छ, उपन्यासकार इतिहास, राजनीति, मनोविज्ञान, प्राणीविज्ञान आदिको ।

(५) महाकाव्यमा रस–तत्त्वको स्थान प्राण–स्थानीय हुन्छ, उपन्यासमा यथार्थचित्रण र प्रभावको ।

(६) महाकाव्यको शैली वर्णनात्मक हुन्छ उपन्यासको विवरणात्मक र विश्लेषणात्मक ।

(७(महाकाव्यको भाषा आलङ्कारिक हुन्छ, अतएव भव्य । यसैले यसमा शाब्दिक र भावात्मक दुवै प्रकारको सौन्दर्य हुन्छ । उपन्यासको भाषा सरल र सु ेध हुन्छ । उपन्यासकार भाषा सिंगार्नमा लाग्दैन, न शब्दको कांट–छांटमा । जीवनको वास्तविक रूप र अवस्थालाई चिनाउन तत्पर

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भएकोले ऊ परिचित र प्रचलित शब्दहरूको माध्यम ग्रहण गर्छ। फलतः महाकाव्य विशिष्ट-साहित्य मर्मज्ञहरूको बीच प्रतिष्ठित हुन्छ, उपन्यास जन-साधारणको।

(८) महाकाव्य शास्त्रीय बन्धनलाई पूर्णरूपले तोड्न सक्तैन। उपन्यास स्वतन्त्र भएर चल्छ।

काव्यतत्त्व

पश्चिममा काव्य-विवेचनको सूत्रपात प्लेटोले गरे, अरिस्टोटलले त्यसलाई शास्त्रीय रूप दिए। उनले आफ्नो 'पोयटिक्स' नामक ग्रन्थमा काव्यका अंग-उपांगहरूको सूक्ष्म विचार गरेका छन्। डेमेट्रियसले शैलीको विषयमा विचार गरे। उनको मतानुसार शैलीका चार भेद छन्- सुन्दर, स्पष्ट, ओजस्वी र उदात्त। ग्रीक आचार्यहरूपछि यो क्रम लैटिन र फ्रेन्च भाषाका साहित्याचार्यहरूले सिद्दारे। अन्ततः अंग्रेजी साहित्यमा काव्यको विस्तृत विश्लेषण हुन लाग्यो।

संस्कृत साहित्यमा काव्य-विवेचनको उपलब्ध प्रथम प्रमाणिक ग्रन्थ भरतमुनिको नाट्य-शास्त्र नै हो। त्यसपछि यो क्रम अग्निपुराणकार, भामह, दण्डी, मम्मट, आनन्दवर्द्धन, अभिनव गुप्त, विश्वनाथ, जगन्नाथ आदिबाट चलिरह्यो।

पाश्चात्य दृष्टिले काव्यतत्त्व चार छन्- भाव, विचार, कल्पना र शैली।

(१) **भावतत्त्व-** यो नै काव्यको रागात्मक पक्ष हो। काव्यमा यसैको प्रधानताको अपेक्षा गरिन्छ। भावुकता, भावना र अनुभूति यसका घटक हुन्। बुद्धितत्त्व वा विचारतत्त्वको सहायताले कल्पनाको आवाहन गरी कवि स्वानुभूतिलाई भाव रूपमा प्रस्तुत गर्छ। विचार जतिसुकै मौलिक किन नहोस्, कल्पना जतिसुकै उच्च किन नहोस्, यदि जीवनानुभूतिको मर्म-स्पर्शी स्पन्दन छैन भने त्यो काव्य प्रभावहीन हुन्छ। भाव नै काव्यको प्राण हो।

(२) **विचारतत्त्व-** यसलाई बुद्धितत्त्व पनि भनिन्छ। यसको मुख्य कार्य अनुभूति र अभिव्यक्तिको बीच उचित सन्तुलन कायम गर्नु हो। यसले

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कविको कल्पनालाई नियन्त्रित गर्दछ । यसले जीवनको यथार्थ सत्यसित काव्यलाई जोड्न प्रयत्न गर्दछ । कुनै-कुनै कविको रचनामा भावभन्दा पनि बढी विचारप्रतिपादनको आग्रह हुन्छ । यस्ता रचनालाई बुद्धिवादी भनिन्छ । यिनले कुनै दार्शनिक र राजनैतिक मान्यता र सामाजिक वा नैतिक सुधारको सन्देशलाई अभिव्यंग्य तुल्याएका हुन्छन् । यसै विचारतत्त्वको बलले तिनको काव्य उठेको हुन्छ । भावसौन्दर्यको बलले होइन ।

(३) **कल्पना**– यस तत्त्वले कवितामा रमणीयता ल्याउँछ । कुनै पनि श्रेष्ठमा श्रेष्ठ अनुभूति र भाव कल्पनाको सहायताविना आस्वाद्य हुन सक्दैन । कवि जब कल्पनाको आश्रय लिएर अद्भुत चित्रहरूको संयोजन गर्दछ, तब नै त्यसमा नवीन भावबोधको सामर्थ्य आउँछ ।

कल्पना अज्ञात र अगोचर विषय र वस्तुलाई मूर्त रूपमा मानस-चक्षुको अगाडि उभ्याइदिने मनोव्यापार हो । कवि कल्पनाद्वारा यस्तो भाव-जगत्को सृष्टि गर्दछ, जहाँ उसका समस्त आकांक्षाहरूले परम तृप्ति अनुभव गर्दछन् । पाठक पनि कवि-कल्पनाको मोहिनीमा लट्ठिएर कविको अनुभूतिको साथ तादात्म्य अनुभव गर्दछ र आफ्ना अधिकांश अतृप्त वृत्तिहरूलाई परितुष्ट गर्दछ । कुनै पनि कलाकृतिको सफलता कल्पनाको उदात्ततामा निर्भर हुन्छ । किनभने समस्त निराकार भावहरूले कल्पनाद्वारा नै आकार पाउँछन् । कविता, नाटक, उपन्यास, कथा, निबन्ध– प्रत्येक काव्यविधामा कल्पनाको प्रयोग हुन्छ ।

उपयोगिताको दृष्टिले सामान्य मानव-जीवनमा पनि कल्पनाको महत्त्व छ । कल्पनाले व्यक्तिलाई अभिनव परिस्थितिकासाथ अभियोजन स्थापित गर्न सहायता दिन्छ । सम्झना र कल्पना यस्ता नियति-प्रदत्त वर-दान हुन्, जसले मानव-जीवनलाई दृढ आधार प्रदान गर्दछन् । विगतिको सम्झना र अनागतको कल्पनाले नै मानिसलाई बचाएका हुन्छन् । वर्त्तमानको वेदनालाई भुलाउन मानिस कहिले अतीतको सुखलाई सम्झन्छ र कहिले आनन्दमय भविष्यको कल्पना गर्दछ । वास्तविक र यथार्थ जीवनका अपरि-तृप्त कामनाहरूलाई दिवास्वप्न र नाना प्रकारका खेलहरूमा भुलेर सन्तुष्ट पार्न सकिन्छ । फलस्वरूप व्यक्तिको मानसिक सन्तुलन कायम रहन्छ । यस प्रकार कल्पनाको जीवनव्यापी महत्त्व छ ।

मनोविज्ञानशास्त्र अनुसार पूर्वानुभूतिहरू तथा तिनीहरूसित सम्ब-न्धित घटनाहरूलाई बिम्बहरू (Images) को रूपमा सङ्कलित गर्ने

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मानसिक क्रियालाई कल्पना भनिन्छ । यो प्रथमतः दुई प्रकारको हुन्छ–

(१) पुनरावृत्यात्मक कल्पना (Reproductive Imagination),

(२) रचनात्मक कल्पना (Creative imagination) ।

(क) नियन्त्रित (Controlled),

(ख) अनियन्त्रित (Uncontrolled) ।

(१) पुनरावृत्त्यात्मक कल्पनामा यथासम्भव पूर्वानुभूतिहरूलाई तिनको मूलभूत रूपमा चेतनामा ल्याउने चेष्टा हुन्छ ।

(२) रचनात्मक कल्पनामा नयाँ वस्तु वा विषयहरूको कल्पना गरिन्छ तर त्यस नवरचनाको लागि पूर्वानुभूतिहरू नै पृष्ठाधार बन्दछन् ।

(क) नियन्त्रित कल्पना कुनै निश्चित लक्ष्य वा अभिप्रायले निर्देशित एवं नियन्त्रित हुन्छ । यसमा कल्पना गर्ने व्यक्ति आफ्नो इच्छा र चेष्टाले कल्पनालाई निश्चित दिशातिर मोड्न निरन्तर सावधान रहन्छ । त्यसैले यो सामाजिक, युक्तिसंगत र अभिप्रायपूर्ण हुन्छ ।

(ख) अनियन्त्रित कल्पना व्यक्तिको सचेत नियन्त्रणदेखि स्वतन्त्र र उन्मुक्त हुन्छ । यसमा कल्पनाशील व्यक्ति निश्चेष्ट हुन्छ । त्यसैले यसलाई निष्क्रिय कल्पना पनि भन्दछन् । यसमा चेतनको नियन्त्रण नभई अचेतनको नियन्त्रण रहन्छ । तसर्थ यस खालको कल्पना असामाजिक, तर्कविहीन, असंगत र असत्य हुन्छ । मानसिक रोगीको कल्पना वा सामान्य जनको दिवास्वप्न यस्तै प्रकारको हुन्छ ।

काव्यजगत्मा नियन्त्रित कल्पनाकै महत्त्व हुन्छ । किनभने यसमा यथार्थसंग संगति र सम्भावित सत्यसग साक्षात्कार हुन्छ । असंगत चित्र र असत्य विचारहरूले भरिएको हावादारी कल्पनाले काव्यलाई निःसार, निरर्थक र निष्प्रभ तुल्याइदिन्छ ।

इटालीका विख्यात दार्शनिक एवं काव्यमनीषी क्रोचेको मतमा 'कल्पना शक्ति सौन्दर्य बोधात्मक व्यापार हो । यसैको कारणले मानव कलाकार बन्दछ ।' यसको सम्बन्धमा गहन विचार गर्दै उनले के भनेका छन् भने कल्पनाको स्वयंप्रकाश ज्ञानसित सोझो सम्बन्ध छ । कल्पनाले वस्तुहरूका सहज र वास्तविक रूपलाई जताजस्को तस्तै ग्रहण गर्दछ । कवि कल्पनाको सहयोगले सहज रूपहरूलाई सहज ढङ्गले अभिव्यक्त गर्दछ । विचार शक्ति वस्तुहरूको रूप–ग्रहण बुद्धिको माध्यमले गर्छ । यस शक्तिद्वारा मानिस

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

तत्ववेत्ता हुन्छ। यसरी कल्पना कवि-धर्म हो, विचार आलोचक–धर्म हो। आलोचक विचारशक्तिको माध्यमले कल्पनाद्वारा सङ्कलित रूपहरूको विवेचना गर्दछ।

काव्यका विभिन्न अंग–उपांगहरूको विस्तृत विचार भएको संस्कृत साहित्यमा कल्पनाको उल्लेख गरिएको छैन। पाश्चात्य जगत्मा विद्वान्हरूले काव्यको मूलस्रोत कल्पनालाई मानी त्यसको व्याख्या र विश्लेषण गरे झैं संस्कृतका काव्य–मनीषीहरूले काव्यको उद्गमको मूल प्रतिभा वा शक्तिलाई मानेका छन् र त्यसबारे विचार गरेका छन्। यसरी प्रतिभा तथा शक्ति कल्पनाका स्थानीय हुन गएको छ। यद्यपि प्रतिभा कल्पनाभन्दा व्यापक शब्द हो तर भावप्रसूतिको माध्यम मानिएकोले कल्पनाचाहिं शक्ति हो।

प्रतिभाको सम्बन्धमा भट्टतौतको कथन छ— नयाँ–नयाँ भाव–स्फुरण गराउने बुद्धिलाई प्रतिभा भनिन्छ। [प्रज्ञा नवनवोन्मेषशालिनी प्रतिभा मता]

क्रोचेले कल्पनालाई यसै गरी ज्ञानको एक रूपविशेष भनेका छन्।

कवि–वाणीको प्रशंसाको क्रममा आनन्दवर्द्धनाचार्यले प्रतिभाको अलौकिक शक्तिको परिचय यस रूपमा दिएका छन्।–

रसिकजनहरूको लागि आस्वादनीय, अतिशय रमणीय, रसादि वस्तु-लाई प्रस्रवित गर्ने महाकविहरूको वाणीले अलौकिक स्फुरणयुक्त, प्रतिभा–विशेषको अभिव्यक्ति गर्दछ।[1]

मम्मटले 'शक्ति' को अर्थ यस्तो गरेका छन्— शक्ति भनेको काव्यको बीजरूप भएको संस्कारविशेष हो, जसरी अभावमा काव्यको सृष्टि हुन सक्तैन; कदाचित् भइहाल्यो भने पनि त्यो उपहास्य हुन्छ।

हिन्दीका विद्वान्हरूले चाहिं कल्पनाको विषयमा विचार गरेका छन्। रामचन्द्र शुक्लको भनाइ छ— 'जुन वस्तु हामीदेखि अलग छ, हामीदेखि दूर प्रतीत हुन्छ, त्यसको मूर्ति मनमा ल्याई त्यसको सामीप्य अनुभव गर्नु उपासना हो। साहित्यिक यसलाई भावना भन्दछन् र अचेलका मानिसहरू कल्पना। जसरी भक्तिको लागि ध्यान र उपासना आवश्यक हुन्छ, उसै गरी भावहरूको प्रवर्त्तनार्थ भावना वा कल्पना अपेक्षित हुन्छ।

---

१. सरस्वती स्वादु तदर्थ वस्तु निष्यन्दमाना महतां कवीनाम्।
अलोकसामान्यमभिव्यनक्ति परिस्फुरन्तं प्रतिभा विशेषम्॥

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

शुक्लजीको मन्तव्यअनुसार कल्पना उपासना वा भावनाको पर्याय हो। परन्तु भावना अमूर्त हुन्छ र कल्पनाचाहिं मूर्त्त। बरु कल्पना भावनालाई मूर्त्त रूप प्रदान गर्ने शक्ति हो।

हाम्रा महाकवि देवकोटाको कथन छ— 'म त्यही भित्री आँखालाई कल्पना भन्दछु।' अर्थात् उनको मतमा अन्तरदृष्टि नै कल्पना हो।

कल्पनाको प्रक्रियालाई सम्झाउँदै आफ्नो निबन्धमा उनले लेखेका छन्— 'वास्तवमा कल्पना आँखाजस्तो छ, त्यसले वस्तुको रंग-रूपको चित्रण ठीक त्यसै किसिमसँग गर्दछ जस्तो आँखाले गर्दछन्; तर जहां आँखाको काम खालि उपस्थित दृश्यमान वस्तुको प्रतिविम्ब यान्त्रिक तवरले दिनु मात्र छ, कल्पनाको क्रिया अनुपस्थित वस्तुको याथार्थिक वा परिवर्तित रूप दर्शाउनुमा छ।' अर्थात् कल्पना मूर्त्तिविधानको शक्ति हो। कल्पनालाई देवकोटाले कतै 'दिव्य शक्तिको मानव आभास' भनेका छन् त कहीं आनन्दको आत्मा। यसरी उनले कल्पनालाई आवश्यकतामा हेरेका छन् र काव्य-निर्माणको लागि यसलाई अनिवार्य मानेका छन्।-(कल्पना)

मनोविज्ञानशास्त्रमा जसलाई अनियन्त्रित कल्पना र नियन्त्रित कल्पना भनिएको छ, देवकोटाले त्यसलाई अस्वस्थ कल्पना र स्वस्थ कल्पना भनेका छन्। 'अस्वस्थ कल्पनाले मानिस पागल बन्छ र स्वस्थ कल्पनाले कवि।'—(निद्रा)

उनले प्रतिभा र कल्पनालाई बेग्लै मानेका छन्। 'सच्चा प्रतिभा कल्पना-क्रियामा देखिन्छ र सच्चा क्रियामा उच्च कक्षाको कल्पनासंगति साम्य, मिलाप, आकृति र आनन्द लिएर काम गरिएको हुन्छ।'

वास्तवमा प्रतिभा भाव-स्फुरणको आधार हो कल्पना भावलाई आकार दिने क्रिया। सुसंगत कल्पनाको प्रयोग प्रतिभाको कसी हो। प्रतिभाको कार्य भावसमन्वय हो र कल्पनाको कार्य भावद्वारा उद्योतित मूर्तिको प्रस्तुतीकरण। प्रतिभाविना युक्तिसंगत कल्पना हुन सक्तैन र कल्पनाविना काव्य हुन सक्तैन। उपस्थित विम्बहरूलाई संयोजित र सङ्कलित गर्ने काम पनि प्रतिभाकै हो। तसर्थ दुवैमा अटूट सम्बन्ध छ।

(४) शैली—शैली काव्यको शरीर पक्ष हो, तर यसले आत्मतत्त्वलाई पनि प्रभावित पारेको हुन्छ। काव्यको प्राणतत्त्व भाव भए पनि दुर्बल र अनाकर्षक शैलीमा अभिव्यक्त भाव प्रभावपूर्ण हुँदैन। अतः उत्तम काव्य बन्नको लागि उत्तम भाव जति आवश्यक छ, उत्तम शैली पनि उति

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नै आवश्यक छ। 'असल कविता बस्लाई भावको जति आवश्यकता छ, शायद शैलीको आवश्यकता त्यहांभन्दा कम छैन।' —रामकृष्ण शर्मा।

शैलीलाई बाह्यतत्त्व मानी संस्कृत साहित्यमा रीतिलाई अवयव–संगठनको स्थानीय भनियो। तर वामनले रीतिमा वढी शक्ति देखे र यसलाई काव्यको आन्तरिक तत्त्व सिद्ध गर्ने विचारमा विमुग्ध भई रीति काव्यको आत्मा हो भन्ने साहस गरे। उनले यसोभने तापनि पश्चात्वर्ती आचार्यहरूले रीतिलाई आत्मा मान्न सकेनन् रीतिलाई शैलीको पर्याय मान्ने होभने यो आत्मा त हुन सक्दैन तर काव्यात्मा 'भाव' को सौन्दर्यनिर्णायकचाहिं हुन्छ। शैलीको चमत्कार काव्यको शारीरिक विन्यासमा परिलक्षित हुन्छभने भाव–संयोजनमा पनि त्यसको गम्भीर भूमिका हुन्छ। पद–योजना, गुणनिर्वाह र अलङ्कारप्रयोग यी तीन कार्यद्वारा शैलीले भावलाई सिंगार्छ। पल–योजना गर्दा कविले मौलिक शब्दहरूको उद्भावना गर्नसक्छ वा तिनमा नूतन व्यञ्जना सामर्थ्य भरिदिन सक्छ। कवि व्युत्पन्न र प्रतिभाशाली छ भने लक्षणा र व्यञ्जनाको प्रयोग गर्दछ, जसले गर्दा भावसौन्दर्य बढ्छ, होइनभने प्रचलित सामान्य अर्थबोधक शब्दहरूलाई अभिधाको रूपमा नै राख्छ, तर प्रसाद, ओज र माधुर्य गुणहरूको समावेश गरी त्यसमा चमत्कार उत्पन्न गर्दछ। शब्दानुप्रासको प्रयोगद्वारा अनुकरणात्मक वा नादात्मक सौन्दर्य सृष्टि गर्दछ। समर्थ कवि अर्थालङ्कारहरूको प्रयोगद्वारा अद्भुत बिम्बहरूको संयोजन गरी भावमा मार्मिकता ल्याउँछ। यसरी शैलीको महिमा केवल शब्दसंयोजनामा मात्न सीमित पनि हुलसक्छ, भावको उन्नयनमा पनि त्यो देखापर्न सक्छ। अंग्रेज विद्वान् पोपले शैलीलाई 'विचारको पोशाक' मानेका छन्। तर कार्लाइलले काव्यशरीरको अविच्छेद्य अंग मान्दै शैलीलाई छाला भनेका छन्। शैली कविव्यक्तित्वको दर्पण हो। प्रत्येक कविको शैलीमा केही आफ्नो विशिष्टता हुन्छ। कोही प्रासादगुणी शैलीमा लेख्तछन् त कसैलाई क्लिष्टतामय शैली मनपर्छ, जसमा अर्थगौरव निहित होस्, कोही पदलालित्यमा ध्यान दिन्छन् त कोही भावको सहजाभिव्यक्ति रुचाउँछन्।

संस्कृत साहित्यका लक्षण–ग्रन्थहरूको अवगाहन गर्दा काव्यतत्त्व निम्नलिखित हुन आउँछन्,

(१) भावपक्ष,

(२) कलापक्ष।

भावपक्षमा विभाव, अनुभाव, व्यभिचारी वा संचारी भाव र यी द्वारा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

व्यक्त हुने रस एवं भाव आउँछन् ।

कला पक्षमा रीति, गुण, अलङ्कार आउँछन् । कवितामा छन्दतत्त्व पनि हुन्छ ।

यी बाहेक काव्य-दर्शन वा काव्यप्रतिपादनको दृष्टिले तीन सूक्ष्म तत्त्व हुन्छन्– सत्य, शिव र सौन्दर्य ।

विश्वनाथले काव्यको निर्धारण गर्दा लेखेका छन्– शब्दार्थ काव्यको शरीर हो, रसादि आत्मा हो, गुण र दोष धर्म हुन्, रीति अवयव-गठन हो औ अलङ्कार आभूषण हो ।

भावपक्ष

(क) विभाव रामादिगत रति, हास्य, क्रोध, उत्साह, घृणा, करुणा, भय, आश्चर्य, वैराग्य र वात्सल्यलाई उद्‌बुद्ध गर्नमा कारण भएको तत्त्व विभाव हो । यो दुई थरी हुन्छ– आलम्बन र उद्दीपन । आलम्बन विभाव रसको आश्रय भएका नायक-नायिकालाई भनिन्छ । उद्दीपन विभाव रसलाई उद्दीप्त पार्ने आलम्वन विभावका चेष्टाहरू र समय, स्थान तथा प्रकृति जगत्‌लाई भनिन्छ ।

(ख) आलम्बनका कटाक्ष, स्मित आदि कार्यहरूलाई अनुभाव भनिन्छ ।

(ग) आलम्वन विभावका व्यक्त र अव्यक्त वा अनियमित रूपले उत्पन्न हुने चित्तवृत्ति-विशेषलाई व्यभिचारी भाव भनिन्छ ।

विश्वनाथअनुसार सञ्चारी वा व्यभिचारी भाव तेत्तीस प्रकारका हुन्छन्– निर्वेद, आवेग, दैन्य, श्रम, मद, जडता, उग्रता, मोह, विबोध, स्वप्न, अपस्मार, गर्व, मरण, आलस्य, अमर्ष, निद्रा, अवहित्था, औत्सुक्य, उन्माद, शङ्का, स्मृति, मति, व्याधि, त्रास, लज्जा, हर्ष, असूया, विषाद, धृति, चपलता, ग्लानि, चिन्ता र वितर्क ।

(घ) रस– विभाव, अनुभाव, र व्यभिचारीभावद्वारा अभिव्यक्त स्थायी भाव रस रूपमा आस्वाद्य हुन्छ । यो आनन्दात्मक तत्त्व हो । रस नौ हुन्छन्– शृङ्गार, हास्य, करुण, रौद्र, वीर, भयानक, वीभत्स, अद्‌भुत र शान्त । कसैको मतमा वत्सल रस पनि हुन्छ । भक्ति पनि रस मानिन्छ ।

शृंगार रस– कामभावनालाई अभिव्यक्त गर्ने रसलाई शृङ्गार

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भनिन्छ । यसको स्थायीभाव रति वा प्रेम हुन्छ । यो दुई थरी हुन्छ-- संभोग र विप्रलम्भ । नायक-नायिकाको मिलनको वर्णन जहाँ छ, त्यसलाई संभोग शृङ्गार भनिन्छ । नायक-नायिकाको विरहभावको वर्णन जहाँ हुन्छ, त्यो विप्रलम्भ शृङ्गार हो ।

हास्य रस– आकृति, वचन र वेशभूषादिको विसंगतिवाट उत्पन्न भई हास्य पैदा गर्ने रसलाई हास्य रस भनिन्छ । यसको स्थायीभाव हास्य हो ।

करुण रस– बन्धुवियोग, वित्तविनाश एवं रोगादिजन्य शोक र कष्टको वर्णन भएको रस हो । यसको स्थायीभाव शोक हो ।

रौद्र रस– शत्रु वा प्रतिद्वन्द्वीको अपकारलाई लक्ष्य गरेर नायकमा उत्पन्न हुने क्रोधभावनाको अभिव्यक्ति जहाँ हुन्छ, त्यो रौद्र रस हो । यसको स्थायीभाव क्रोध हो ।

वीर रस– उत्साह, उमङ्ग र शूरताको भावनालाई व्यक्त गर्ने रस वीर रस हो । यसको स्थायीभाव उत्साह हो ।

यो दानवीर, धर्मवीर, युद्धवीर र दयावीर गरी चार प्रकारको हुन्छ ।

भयानक रस– भयभावना संचार गराउनेलाई भयानक रस भनिन्छ । यसको स्थायी भाव भय हो ।

वीभत्स रस– घृणा उत्पन्न गर्ने रस वीभत्स कहिन्छ । यसको स्थायीभाव घृणा हो ।

अद्भुत रस– विस्मय व्यक्त गर्ने रस अद्भुत कहिन्छ, जसको स्थायीभाव हो आश्चर्य ।

शान्त रस– शान्तिभावना व्यक्त गर्नेलाई शान्त रस भनिन्छ, जसको स्थायीभाव निर्वेद हो ।

वत्सल रस– वात्सल्य स्थायीभाव भएको सन्तानादिस्नेह व्यक्त गर्ने रस वत्सल भनिएको छ ।

यसै गरी भक्ति स्थायीभाव भएको भक्ति रस पनि हुनसक्छ ।

परन्तु अधिकांश आचार्यहरू यी दुवैलाई भावकाव्य मान्दछन् र यिनलाइ स्वतन्त्र रसको दर्जा दिदैनन् ।

(ङ) **भाव**– व्यभिचारीभावको प्रधानता भएको, स्थायीभाव उद्वुद्ध मात्र हुने देव, मुनि आदिको प्रेम व्यक्त गरिएको काव्यलाई भाव काव्य भनिन्छ । भावहीन रस हुँदैन र रसविहीन भाव हुँदैन– यी दुवैको सिद्धि

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पारस्परिक हुन्छ ।[२]

तथापि रस रूपमा परिणत हुन नपाएका स्थायीभाव, देवमुनि, गुरु-नृपादि विषयक रतिभावना, प्रधान रूपमा अभिव्यक्त भएका निर्वेद, ग्लानि आदि व्यभिचारीभाव रस नभनिएर 'भाव' नै भनिन्छन् । यसरी रसस्थानीय भएर आउने भावनाहरू भाव शब्दले अभिहित हुन्छन् । यस प्रकार 'भाव' दुई थरी भए– व्यभिचारीभाव र स्थायीभाव ।

२ कलापक्ष

(क) रीति– काव्यको गुणलाई विशेष रूपमा ज्ञापित गर्ने पद-योजनालाई रीति भनिन्छ ।

(ख) गुण– काव्यको शोभालाई बढाउने रसको आन्तरिक धर्मलाई गुण भनिन्छ । रसको साथ यसको अचल सम्बन्ध हुन्छ ।

(ग) अलङ्कार– काव्यसौन्दर्यको उत्कर्ष बढाउने शब्द र अर्थका अस्थिर धर्मलाई अलङ्कार भनिएको छ । संस्कृतआचार्यहरूमध्ये प्रतिष्ठित आचार्यहरूले यसलाई मानव–शरीरमा आभूषणको जुन स्थान छ, काव्यमा त्यस्तै बाह्यतत्त्व मानेका छन् । परन्तु अलङ्कारवादीहरूले यसलाई काव्यको अनिवार्य गुण मानेका छन् । हुन पनि शब्दालङ्कार बाह्य र गौण तत्त्व हुन सक्छन्, तर अर्थालङ्कार बिम्बविधानको त्यो रूप हो– जसले भावलाई प्रभाव-शाली रूपमा मानस-चक्षुको अगाडि प्रकट गरिदिन्छ । कवि-कल्पनाको चमत्कार अलङ्कारकै रूपमा अभिव्यक्त हुन्छ ।

२. न भावहीनोऽस्ति रसो नाभावो रसवर्जितः, ।
परस्परकृता सिद्धिरनयोः रसभावयोः ॥

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

परिशिष्ट

संस्कृत साहित्यमा काव्यका तत्त्वहरूलाई लिएर विभिन्न समयमा विभिन्न आचार्यहरूले विभिन्न वादहरूको स्थापना गरेका छन् । तदनुसार अलङ्कारवाद, रसवाद, रीतिवाद, ध्वनिवाद र वक्रोक्तिवादजस्ता विषयहरूमा प्रकाश पार्ने चेष्टा यहाँ गरिएको छ ।

पाश्चात्य साहित्य र हिन्दी-नेपालीमा प्रचलित भएका विभिन्न काव्यमान्यता र प्रवृत्तिहरूको थोरथोर परिचय दिने हेतुले यहाँ अभिव्यञ्जनावाद कलावाद, प्रगतिवाद, प्रतीकवाद, छायावाद र रहस्यवादको विषयमा पनि केही चर्चा गर्ने प्रयास गरिनेछ ।

अलङ्कारवाद

अलङ्कार भनेको काव्यलाई सिंगारी त्यसलाई मनोहर एवं रुचिकर तुल्याउने सुन्दर उपादान हो । उपकार्य (भाव) को उपकारक हुनाले यो काव्यको सहायक तत्त्व हो । रसवादी एवं ध्वनिवादी आचार्यहरूले यसलाई अस्थिर धर्म भनेका छन् र यसलाई काव्यशोभावर्द्धक तत्त्व मात्र मानेका छन्, अनिवार्य तत्त्व होइन ।

संस्कृत साहित्यमा यस्ता अलङ्कारप्रेमी आचार्यहरू पनि भए, जसले अलङ्कारलाई काव्यको सर्वस्व माने औ यसलाई अनिवार्य तत्त्व ठानी अलङ्कार संप्रदायको स्थापना गरे । यस संप्रदायका संस्थापक भामह थिए । यिनी छैटौं शताब्दीमा थिए । यिनीपछि यस संप्रदायका उन्नायक दण्डी, वामन, रुद्रट र जयदेव भए ।

त्यस कालमा अलङ्कार शब्द साह्रै व्यापक र प्रिय थियो । अलङ्कारको उल्लेख भएको प्रथम उपलब्ध ग्रन्थ त भरतमुनिको नाटचशास्त्र हो,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

तर यसको शास्त्रीय रूपमा विवेचना गरिएको ग्रन्थ अग्निपुराण हो। त्यसमा शब्दालङ्कार, अर्थालङ्कार, विभाव र रीति आदिको व्याख्या भएको छ। तर भामह, दण्डी, उद्भट आदि नै आलङ्कारिक हुन् र आफ्नो अलङ्कार-प्रियताको कारणले गर्दा काव्यको नियमन गर्ने आलोचना शास्त्रलाई यिनीहरूले अलङ्कार-शास्त्र भन्ने नाम दिएका हुन्।

हुनत काव्यको नियामक आलोचना शास्त्रमा अलङ्कारहरूको साथै रस, रीति, गुण, दोष आदि सबै विषयको विचार गरिएको हुन्छ तापनि यसको नाम अलङ्कार शास्त्र राखिनुमा 'अलंकृतिः अलङ्कारः' यस भाव व्युत्पत्तिबाट दोष त्याग र गुण, रसालङ्कारादिग्रहण भएर अलङ्कार शब्द सौन्दर्यमात्रको बोधक हुन जान्छ र सौन्दर्यको प्रतिपादक भन्ने भाव बुझाउन अलङ्कार शास्त्र नाम राखिएको हो भन्ने पनि कति जनाको अनुमान छ। यस अनुमानको पुष्टि वामनको 'अलङ्कारयुक्त हुनाले काव्यको ग्रहण गर्नु-पर्छ। सन्दर्य नै अलङ्कार हो। अलङ्कार पद भावसाधन हुनाले अलंकृति-परक छ। करण व्युत्पत्तिले गर्दा यो पद यमक, उपमा आदिमा पनि प्रयुक्त हुन्छ। त्यो सौन्दर्य काव्यमा दोषको त्याग र गुण, अङ्कार 'आदिको ग्रहणबाट उत्पन्न हुन्छ भन्ने कथनबाट हुन्छ'।[१]

केही विद्वानहरू यसको लागि अर्कै तर्क दिन्छन्। उनीहरूको विचारअनुसार 'अलङ्कारशास्त्र' को नामकरणको कारण के प्रतीत हुन्छभने भामह, दण्डी, रुद्रत, वामन आदि आदि जुन प्राचीन आचार्यहरूले अलङ्कार शास्त्रसम्बन्धी प्रबन्धहरूको रचना गरे, ती सबले ध्वन्यमान अर्थलाइ वाच्यार्थको उपकारक मानी अलङ्कार-कोटिमा नै समाविष्ट गरे। अतएव उनीहरूले काव्यमा अलङ्कारलाई नै सर्वप्रधान माने अनि 'प्रधानको अनुसार नै व्यवहार हुन्छ, जस्तो कि अन्य जातिहरूको घर भए तापनि मल्लप्रधान ग्राममा 'मल्ल ग्राम' भन्ने व्यवहार हुन्छ' भनेझैं उनीहरूको युगमा प्रकृत शास्त्रको नाम अलङ्कारशास्त्र भयो। पछि रसवाद र ध्वनिवादको स्थापना भए तापनि अलङ्कार शब्द यति व्यापक बन्यो कि यसको नाम ध्वनिशास्त्र वा रसशास्त्र नभई अलङ्कारशास्त्र नै प्रचलित रह्यो।

वास्तवतमा यी तर्कहरूभन्दा पृथक् भएर विचार गर्दा के भन्न सकिन्छ

१: काव्यं ग्राह्यमलंकारात्। सौन्दर्यमलङ्कारः। करणव्युत्पत्या पुनरलङ्कार शब्दो यमकोपमादिषु वर्तते। स दोषगुणालङ्कारहानोपादानाभ्याम्।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भने आरम्भमा अलङ्कार सौन्दर्यको वाचक थियो। त्यसैले उनीहरूले काव्य-शास्त्रलाई सौन्दर्यशास्त्र मानी आफूले आविष्कार गर्न सकेको अलङ्कारको महत्त्व बढाउन यसलाई अलङ्कारशास्त्र भने। यसबाट के स्पष्ट हुन्छभने अलङ्कारवादमा अलङ्कार एकातिर सौन्दर्यको वाचक भयो र अर्कोतिर उपमा, रूपक आदि विम्बवाचक।

अलङ्कार अलङ्कारवादीहरूको लागि विशेष प्रिय, विशिष्ट र सर्वातिशायी तत्त्व भए पनि यसको स्वरूपनिरूपणमा ध्वनि, रस, रीति आदि प्रत्येक संप्रदायका आचार्यहरूले जाँगर र रुचि देखाए।

अलङ्कारवादीहरूको मतमा अलङ्कार

भामह–शब्दको आधारमा गरिने वक्रिम (सौन्दर्यपरक) अभिव्यक्ति अलङ्कार हो।[३]

दण्डी– काव्यको सौन्दर्यलाई बढाउने धर्म आलङ्कार हो।[४]

वामन–सौन्दर्य नै अलङ्कार हो।[५]

रुद्रट–विशिष्ट उक्ति नै अलङ्कार हुन्।[६]

अन्य संप्रदायमा अलङ्कारको लक्षण

ध्वनिकार–अलङ्कार अङ्गमा लगाइने आभूषण जस्तै हुन्।[७]

मम्मट–अङ्गमा शोभित भएर अवस्थित रसको उपकार हुने अनुप्रास र उपमा आदि अलङ्कार हार आदि गहना जस्तै हुन्।[८]

विश्वनाथ–रस–भावको उपकार गर्ने शोभावर्द्धक, शब्द र अर्थका जुन अस्थिर धर्महुन्, तिनलाई अलङ्कार भनिन्छ, ती गहना जस्तै हुन्छन्।[९]

---

३. वक्राभिधेयशब्दोक्तिरिष्टा वाचामलंकृतिः।

४. काव्यशोभाकरान्धर्मान्ह्यलङ्कारान्प्रचक्षते।

५. सौन्दर्यमलङ्कारः।

६. अभिधानप्रकारविशेषा एव चालङ्कारा:।

७. अंगाश्रितास्त्वलङ्कारा: मन्तव्या: कटकादिवत्।

८. उपकुर्वन्ति तं सन्तं येऽङ्गद्वारेण जातुचित्।
हारादिलङ्कारास्तेऽनुप्रासोपमादय:।

९. शब्दार्थयोरस्थिरा ये धर्मा शोभातिशायिन:।
रसादीनुपकुर्वन्तोऽलङ्कारास्तेऽङ्गदादिवत्॥

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पण्डितराज जगन्नाथले अलङ्कारको कुनै सामूहिक लक्षण दिएका छैनन् । तर उनले अलङ्कार निरूपणको सन्दर्भमा जो लेखेका छन्, :यसबाट उनको अलङ्कारसम्बन्धी मत प्रस्ट हुनजान्छ ।

जस्तै– अब जसको लक्षण पहिले भनिसकिएको छ र जो काव्यको आत्मा हो, त्यस रसादि रूप व्यंग्यको शोभाका सम्पादक अलङ्कारहरूको निरूपण गरिन्छ ।[१०]

अर्थात् उनले पनि अलङ्कारलाई रसको उपकरण औ शोभावर्द्धक तत्त्व मानेका छन् ।

विवेचना

यी दुवैथरी मतमा अलङ्कारको स्थान र महत्त्व–विषयमा परस्पर भेद छ। भामह आदि अलङ्कारवादी आचार्यहरू यसलाई काव्यशोभाका जनक स्थायी धर्मको रूपमा स्वीकार गर्दछन् । ध्वनिवादी र रसवादी आचार्यहरू यसलाई काव्यशोभाको जनक होइन, अपितु शोभावर्द्धक र अस्थायी धर्मको रूपमा अङ्गीकार गर्दछन् ।

त्यसैले अलङ्कारवादीहरू अलङ्कारलाई काव्यका बहिरङ्गको उत्कर्षक मात्र होइन, वरु रस, गुण झैं काव्यको अन्तरङ्गको पोषक र काव्यात्मासित सम्बन्धित मान्दथे । उनीहरू अलङ्कार र काव्यको सम्वाद–सम्बन्ध स्वीकार गर्दथे तर रसवादीहरूले भने अलङ्कारलाई रस, भाव आदिको सहायक उपादानको रूपमा काव्यको अस्थिर धर्म माने, अनिवार्य तत्त्व होइन ।

मम्मटले काव्य-लक्षणमा "अलंकृती पुनः क्वापि" अर्थात् काव्यमा अलङ्कार रहन्छ पनि रहँदैन पनि भनेका छन् र काव्यको अलङ्कारसित नित्य सम्बन्ध छैन भन्ने जनाएका छन् ।

तर अलङ्कारवादीहरूले यसको विपरीत विचार दिएका छन् । मम्मटको कथनप्रति कटाक्ष गर्दै चन्द्रालोककार जयदेवले भनेका छन्—

जुन विद्वान् अलङ्कारविहीन शब्दार्थलाई काव्य मान्दछ, त्यसले आगोलाई शीतल किन मान्दैन ?[११]

---

१०. अथास्य प्रागभिहित लक्षणस्य काव्यात्मनो र रमणीयतप्रयोजकाः अलङ्काराः निरूप्यन्ते ।

११. अंगीकरोति यः काव्यं शब्दार्थावनलंकृती ।
असौ न मन्यते कस्मादनुष्णमनलंकृती ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यसरी यी अलङ्कारवादीहरू अलङ्कारलाई नै काव्यको सर्वस्व मान्दथे। फलतः रसको उत्पत्ति पनि रसवत् अलङ्कारबाट भएको हो भन्ने यिनको आविष्कार छ।

राजानक रुय्यक भन्दछ—

अलङ्कार नै काव्यमा प्रधान हुन्छ भन्ने प्राचीन आचार्यहरूको मत थियो।[१२]

अग्निपुराणमा पनि सोही कुरो भनिएको छ–

अर्थालङ्काररहित वाणी (काव्य) विधवा जस्तै हुन्छ।[१३]

ध्वनिवादीहरू काव्यमा ध्वनि वा व्यंग्यार्थलाई नै प्रधान मान्दछन्। व्यंग्यार्थलाई गौण तुल्याउने वा रसलाई आक्रान्त गर्ने अलङ्कारलाई उनीहरू काव्यमा उत्कर्ष बढाउने साटो त्यसको अपकर्ष गर्ने तत्त्व मान्दछन्। अनायास सृष्टि हुने अलङ्कारलाई नै उनीहरू स्वागत गर्दछन्। रससिद्ध कविहरू अलङ्कारका दास हुँदैनन्, बरु अलङ्कारहरू स्वयं तँछाडमछाड गर्दै तिनका रचनामा उत्पन्न हुन्छन्। ध्वन्यालोकमा लेखिएको छ–

वास्तवमा जुन रचनामा रस वा भाव हुँदैन, त्यो अलङ्कारको बलले चमत्कारी त हुन सक्छ, तर चित्तस्पर्शी हुन सक्तैन। किनभने त्यो चमत्कार वाणीको व्यायामद्वारा उत्पन्न हुन्छ, कविको भावलीनताद्वारा होइन।[१४]

ध्वन्यालोकमा भनिएको छ—

अलङ्कार्य (रस, ध्वनि) को अभावमा काव्यमा अलङ्कारको शोभा त्यसै गरी रहन्न, जसरी मुर्दाका शरीरमा कुण्डल आदि गहनाको कुनै सौन्दर्य हुँदैन।[१५]

यस्तो भए पनि अलङ्कारको कार्य सौन्दर्यविधान गर्नु हो भन्ने कुरामा सबैको मतैक्य छ। केवल केही शर्तहरू मात्र राखिएका छन्। अलङ्कारको व्युत्पत्तिलभ्य अर्थ पनि यही हो। 'अलम्' का साथ जोडिएको 'कृ' धातुबाट

---

१२. अलङ्कारा एव काव्ये प्रधानमिति प्राचां मतम्।

१३. अर्थालङ्काररहिता विधवेव भारती।

१४. अलङ्कारान्तराणि हि निरूप्यमानदुर्घटान्यपि रससमाहित– चेतस प्रतिभावतः कवेः अहंपूर्विकया परापतन्ति।

१५. तथा हि अचेतनं शव-शरीरं कुण्डलाद्युपेतमपि न भाति, अलङ्कार्यस्याभावात्।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

'अलङ्करोति' अथवा 'अलङ् क्रियले अनेन' यस व्युत्पत्तिबाट अलङ्कार शब्द बन्छ । यसरी जसले विभूषित गर्छ वा जसद्वारा कुनै वस्तु विभूषित हुन्छ, त्यसैसाई अलङ्कार भनिन्छ । वास्तवमा काव्योक्ति बनेर आउने अलङ्कार आन्तरिक तत्त्व हुन सक्छ र अलङ्कारवादीहरूले भने झैं यो प्रधान पनि हुन सक्छ र यसस्थितिमा अलङ्कारवादीहरूले भने झैं यो प्रधान पनि हुनसक्छ तर काव्योक्तिलाई सिंगार्नका लागि कल्पित गरिने अलङ्कार भने वाह्यतत्त्व हुन जान्छ । यसरी अलङ्कारका दुई कोटि हुन्छन्–विशिष्ट र सामान्य ।

अलङ्कार शब्द र अर्थ दुवैमा हुन्छ । यी दुवै थरीलाई क्रमशः शब्दालङ्कार र अर्थालङ्कार भन्दछन् । भोजले सरस्वतीकण्ठाभरणमा यी दुवैको परिभाषा दिएका छन्–

शब्दालङ्कार

जो व्युत्पत्तिद्वारा शब्दको शोभा बढाउन समर्थ हुन्छन्, ती शब्दालङ्कार हुन् ।[१६]

उदाहरण–सब हिमाल–हिमालयका खुले,
नव सरोज सरोजलमा फुले ।

अर्थालङ्कार

व्युत्पत्तिद्वारा जसले अर्थलाई विभूषित पार्छ, त्यो अर्थालङ्कार हो ।[१७]

उदाहरण–रसले रसिली पारी तातेकी पृथिवीकन,
नगीचैमा बसी मेघ लाग्यो भारी मजा लिन ।

शब्दालङ्कारमा वर्ण र पदको आवृत्तिद्वारा श्रुतिसौन्दर्य उत्पन्न गरिन्छ ।

अर्थालङ्कारमा कुनै विशिष्ट उक्तिद्वारा भावलाई सिंगार्ने प्रयत्न हुन्छ । यसबाट के स्पष्ट छ भने अलङ्कार त्यो तत्त्व हो, जसले कुनै-न-कुनै प्रकारले रस, ध्वनि वा व्यंग्यार्थलाई विभूषित गर्छ, अलङ्कार्यको अभावमा

१६. ये व्युत्पत्त्यादिना शब्दमलङ्कर्तुमिह क्षमाः ।
शब्दालङ्कारसंज्ञास्ते ।
१७. अलमर्थलङ्कर्तुं यद्व्युत्पत्त्यादिवर्त्मना,
ज्ञेया जात्यादयः प्राज्ञैस्तेऽर्थालङ्कारसंज्ञया ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

त्यसले कसलाई शोभित पार्ने ? अलङ्कारको सार्थकता धारण गरिनुमा छ। अर्थालङ्कार भनेको बिम्बविधान हो, जसमा अमूर्त्त भावलाई मूर्त्त उदाहरण-द्वारा मानसचक्षु अगाडि उपस्थित गरिन्छ।

तब अलङ्कार र अलङ्कार्यको भेद स्पष्ट छ।

काव्यका मुख्यत: दुई पंक्ष छन्–भावपक्ष र कलापक्ष । अलङ्कार्यको अन्तर्गत रस र भाव आउँछन्, जसको सम्बन्ध भावपक्षसित हुन्छ । अल-ङ्कारको सम्बन्ध कलापक्षसित छ। तसर्थ भावपक्ष र कलापक्षमा जुन अन्तर छ, अलङ्कार र अलङ्कार्यमा त्यही अन्तर हुन्छ। काव्यको अन्तरात्मा व्यंग्यार्थ हो। व्यंग्यार्थ कलाको आवरणमा ढाकिएको हुन्छ। अलङ्कार शैलीकै अङ्ग हो। कुशल कविको वाणीमा यो सहज रूपले उत्पन्न हुन्छ । अनि त्यो रसोत्कर्षको आधायक पनि हुन्छ। यसको विपरीत जब कवि अलङ्कारकै सृष्टिमा दत्तचित्त हुन्छ, तब त्यो रचना कृत्रिम हुनजान्छ र त्यसले रसको अपकर्ष गर्छ। मम्मटले त्यसैले अलङ्कार र अलङ्कार्यको नित्यसम्बन्ध मानेका छैनन्। उनले उदाहरण दिएर अलङ्कार कसरी रसको उपकारक हुन्छ, त्यो देखाएका छन् र फेरि कहीं अलङ्कार हुँदा पनि त्यो प्रमुख छ भने रसको कुनै उपकार गर्दैन भन्ने पनि उदाहरणद्वारा सम्झाएका छन्।

वक्रोक्तिवादी कुन्तकले पनि अलङ्कार र अलङ्कार्यको भेद मानेका छन्–

अलङ्कार स्वयं शरीर हो भने त्यसले कसलाई सिंगार्छ ? आफू आफ्नै काँधमाथि चढ्न सकिन्न।[१८]

अलङ्कार र गुण– यी दुवैमा प्रशस्त अन्तर छ। अलङ्कार शरीराव-यवलाई सिंगार्ने साधन यो, गुण शरीरमा अवस्थित आत्माको धर्म। वामन-भन्दा पूर्वका आचार्यहरूले भने अलङ्कार र गुणमा भेद मानेको प्रतीत हुँदैन। भामहले आफ्नो काव्यालङ्कारमा भाविक अलङ्कारको लागि गुण शब्दको व्यवहार गरेका छन्–

"भाविकत्वमिति प्राहु:प्रबन्धविषं गुणयंम्।"

वामनले गुण र अलङ्कारको भेद देखाएका छन्–

काव्यशोभाका कर्ता गुण हुन्, त्यस शोभालाई बढाउने अलङ्कार हुन्।[१९]

---

१८. शरीरश्चेदलङ्कारा: विमलंकुरुतेऽपरम् ?
आत्मैव नात्मन: स्कन्धं क्वचिदप्यधिरोहति ।।

१९. काव्यशोभाया: कर्त्तारो धर्मा गुणा:।
यदतिशयहेतवस्त्वलङ्कारा:।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

आचार्य उद्भट गुण र अलाङ्करमा भेद मान्दैनन् र भेदवादीहरूको खिसी गर्दछन्–

लौकिक शूरता, वीरता आदि गुण र हार, कुण्डल आदि अलङ्कारहरूको बीचमा समवेत र संयुक्त सम्बन्धले भेद हुन सक्छ, तर काव्यमा अलौकिक भएका गुण र अलङ्कारहरूमध्ये एउटै समवाय सम्बन्ध भएकोले भेद हुँदैन । फलत: काव्यमा ती दुईमा वेद छ भन्नु 'भेडधसान' मात्र हो । प्राचीनहरूले भ्रान्तिवश यी दुइमा भेद देखाए भन्दैमा जुन आधुनिकहरू भेद मान्दछन्, ती अविवेकी हुन् ।[२०]

मम्मटले उद्भटको यस कथनलाई अनुचित भनेका छन् र वामनको मतको पनि खण्डन गरेका छन् ।

उनले के भनेका छन् भने वामनले जुन गुणहरू काव्यशोभाकारक हुन् भन्ने देखाएका छन्, त्यसमा समस्त गुणहरू मिलेर काव्यशोभाको उत्पत्ति हुन्छ वा कुनै एक गुणले ? यदि सम्पूर्ण गुणहरू मिलेर शोभा उत्पन्न हुन्छभने अव्याप्ति दोष उत्पन्न हुन्छ । किनभने गोडी र पाञ्चाली रीतिमा माधुर्यादि गुणहरूको अभावले गर्दा समस्त गुणहरूको अवस्थिति नहुनाले शोभा उत्पन्न नहुने भयो र काव्यत्वको नै अभाव हुनेभयो । यदि एक गुणले पनि शोभा उत्पन्न हुन्छभने अतिव्याप्ति दोष आउँछ । कसरीभने यस स्थितिमा जहाँ गुण मात्र छ अलङ्कारादि छैनन्, त्यहाँ पनि काव्य–व्यवहार हुन थाल्छ । जस्तै–"अद्रावत्र प्रज्वलत्यग्निरुच्चैः प्राज्यः प्रोद्यन्नुल्लसत्येष धूमः ।" [अर्थात् यस पर्वतमा अग्नि बेस्सरी प्रज्वलित हुँदैछ । धूवाँ मुस्लिएको छ ।] मा गुण भएकोले वामनको कथनानुसार यो काव्य हुने भयो ।

फेरि–

"स्वर्गप्राप्तिरनेनैव देहेन वरवर्णिनी ।
अस्य रदच्छदरसोन्यक्करोतीतरां सुधाम् ।"

[यस रमणीले यसै शरीरले स्वर्गप्राप्ति गरी । यसको अधर रसले अमृतलाई धिक्कारिरहेछ ।]

---

२०. एवं च समवायवृत्त्या शौर्यादयः संयोगवृत्त्या तु हारादय इत्यस्तु गुणालङ्काराणां भेदः । ओजः प्रभृतीनामनुप्रासोपमादीनां चोभयेषामपि समवायवृत्त्या स्थितिरिति गड्डलिकाप्रवाहेणैवैषां भेदः ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यहाँ पूर्वार्द्धमा विशेषोक्ति अलङ्कार छ र उत्तार्द्धमा व्यतिरेक अलङ्कार छ। यहाँ गुण छैन र पनि काव्यत्व आउँछ।

त्यसैले मम्मटले गुण र अलङ्कारमा भेद मानेका छन् र त्यसको कारण निम्नलिखित ढङ्गले प्रस्तुत गरेका छन्–

विद्यमान रसलाइ अङ्ग रूपमा उपकार गर्ने अनुप्रास, उपमादि, हार आदि झैं अलङ्कार हुन्।[२१]

गुण, आत्माको धर्म शौर्यादि झैं अङ्गीभूत रसका उत्कर्षका कारण हुन्छन् र रसका साथ स्थिर रूपले रहन्छन्।[२२]

यसरी मम्मटको मतानुसार यी दुवैमा निम्नलिखित अन्तर देखिन्छ– गुण रसका धर्म हुन्, किन्तु अलङ्कार रसका धर्म नभई शब्द र अर्थका अस्थिर धर्म हुन्। अर्थात् गुणको सम्बन्ध भावपक्षसित हुन्छ र अलङ्कारको कलापक्षसित। गुण रसका साथ नित्य रूपले रहन्छन्। अलङ्कार अनित्य रूपले रहन्छन् र नीरस काव्यमा पनि हुन्छन्।

अलङ्कार रसको साथ रहेर पनि शब्दार्थद्वारा कहिले रसको उपकार गर्छन् र कहिले अपकार। अलङ्कारवादीहरूको विचारमा गुण र रस समान छन्। रसको स्थिति अलङ्कारमा रहन्छ।

अलङ्कारको महत्त्व–अलङ्कार कुनै पनि विषयलाई मूर्तरूपमा उपस्थापित गर्ने वस्तु हो। कवि आफ्नो रचनालाई बढीमा बढी रोचक र प्रभावपूर्ण तुल्याउन इच्छुक हुन्छ। कुनै विषयलाई सोझै यथातथ्य रूपमा भनिदिने हो भने त्यसको प्रभाव त्यति गम्भीर हुंदैन। त्यसैले कवि आफ्नो अनुभूतिलाई कल्पनामिश्रित अत्तिरञ्जित वाणीमा अभिव्यक्त गर्छन्। कविको यसै प्रवृत्तिलाई ध्यानमा राखी भामहले वक्रोक्ति अलङ्कारलाई, दण्डीले अतिशयोक्तिलाई र वामनले उपमालाई समस्त अलङ्कारहरूको मूल भनेका छन्।

---

२१. उपकुर्वन्ति तं सन्तं येऽङ्गद्वारेण जातुचित्।
हारादिवलङ्कारास्तेऽनुप्रासोपमादयः॥
२२. ये रसस्याङ्गिनो धर्माः शौर्यादय इवात्मनः।
उत्कर्षहेतवस्ते स्युरचलस्थितयो गुणाः॥

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अलंकारको इतिहास

भरतमुनिले "उपमा रूपकं चैव दीपकं यमकन्तथा" भनेर उपमा, दीपक, रूपक र यमक चार अलङ्कारको चर्चा गरे। भामहले आफ्नो विवेचनाद्वारा यसको प्रतिष्ठा बढाए। दण्डीले उपमा र यमकको विशेष विचार गरे। उद्‌भट, वामन र रुद्रटले यस परम्परालाई अगि बढाए। मम्मटले अलङ्कारलाई काव्यमा गौण स्थान दिए पनि ६२ ओटा अलङ्कारको परिचय दिए। जयदेवले अलङ्कारको स्वतन्त्र सत्ताको प्रतिपादन गरे। विश्वनाथ र जगन्नाथको समयसम्ममा अलङ्कारहरूको संख्या १९१ भयो। त्यसपछि यो क्रम भङ्ग भयो।

रसवाद

रस-सम्प्रदाय संस्कृत-साहित्यको प्रधान र जेठो सम्प्रदाय हो। यसको विवेचना सर्वप्रथम नाटकको क्षेत्रमा भएको हो। भरतमुनिको नाट्य-शास्त्रमा सर्वप्रथम रसको उल्लेख पाइन्छ। उनको नाट्यशास्त्रअनुसार नाटक र रसको विषयमा भरतमुनिभन्दा पूर्व नै विचार भइसकेको संकेत प्राप्त हुन्छ। यस ग्रन्थको प्रथम पङ्क्तिमा भनिएको छ–

ब्रह्माले भनेको नाट्यशास्त्रको बयान गर्नेछु।[२३]

फेरि–

नाटकमा श्रृङ्गार, हास्य, करुण, रौद्र, वीर, भयानक, वीभत्स र अद्‌भुत गरी आठ रस प्रयुक्त हुन्छन्। यस प्रकार ब्रह्माले आठ रस बताएका छन्।[२४]

यसरी ब्रह्माबाट नै रसको आविष्कार भएको देखिन्छ। परन्तु रस-सिद्धान्तको स्थापना र त्यसको विवेचना भएको ग्रन्थ नाट्यशास्त्र नै भएकोले भरतमुनिलाई नै रसका प्रवर्त्तक आचार्य मानेर पछिल्लाहरूले त्यसको विश्लेषण गर्दै गए।

---

२३. नाट्यशास्त्रं प्रवक्ष्यामि ब्रह्मणा यदुदाहृतम्।

२४. श्रृङ्गारहास्यकरुणरौद्रवीरभयानकाः।
वीभत्साद्भुतसंज्ञौ चेत्यष्टौ नाट्ये रसाः स्मृताः॥
एवं ह्यष्टौ रसाः प्रोक्ता, द्रुहिणेन महात्मना।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

रस काव्यको आत्मा

साहित्यमा रसको महत्त्वपूर्ण स्थान छ। रसवादी आचार्यहरू यसलाई काव्यको प्राण वा आत्मा मान्दछन्। भरतमुनिको कथन छ— "नहि रसादृते कश्चिदर्थः प्रवर्त्तते" (रसविना कुनै अर्थ (भाव) को प्रवर्त्तन हुँदैन।) अग्निपुराणमा लेखिएको छ— "वाग्वैदग्ध्यप्रधानेऽपि रस एवात्र जीवितम्" (वाणीविदग्धता मुख्य भए पनि काव्यको प्राण रस हो।) भामहले "युक्तं लोकस्वभावेन रसैश्च सकलैः पृथक्" (लोकस्वभाव र सबै रसले परिपूर्ण) भनेर काव्यमा रसको अनिवार्यता देखाएका छन्। विश्वनाथले "वाक्यं रसात्मकं काव्यम्" भनेका छन् यति मात्र होइन, रस-सम्प्रदायका विरोधी–दण्डी, रुद्रट, वामन आदिले पनि कुनै–न–कुनै रूपमा रसको चर्चा गरेका छन्।

रसको स्वरूप

विश्वनाथले रसको स्वरूपको वर्णन निम्नलिखित रूपमा गरेका छन्–

सत्त्वगुणको स्फुरणद्वारा अखण्ड रूपमा स्वयं प्रकाशित, आनन्दले युक्त, अन्य संवेदनदेखि रहित, ब्रह्मानन्दको सहोदर भएको लोकोत्तर चमत्कार नै प्राण भएको यस रसलाई कोही सहृदयले स्वीकृति झैं अभिन्न रूपले आस्वादित गर्दछन्।[२५]

रसको व्युत्पत्यर्थ र यसको जीवनव्यापी प्रभाव

"रस्यतेऽसौ रसः"— यस व्युत्पत्तिबाट बनेको रस शब्दको अर्थ हुन्छ- त्यो वस्तु, जसको आस्वादन गर्न सकिन्छ। यस शब्दको प्रयोग सुदूर प्राचीन कालदेखि नै हुँदै आएको छ। केवल काव्यमा मात्र होइन, अन्यान्य शास्त्रहरूमा

२६. सत्त्वोद्रेकादखण्डस्वप्रकाशानन्दचिन्मयः,
वेद्यान्तरस्पर्शशून्यो ब्रह्मास्वाद सहोदरः।
लोकोत्तरचमत्कारप्राणः कैश्चित्प्रमातृभिः,
स्वाकारवदभिन्नत्वेनायमास्वाद्यते रसः।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

समेत भिन्न-भिन्न अर्थहरूमा रसको प्रयोग भएको छ। वैदिक संहिताहरूमा रस जलको अर्थमा प्रयुक्त छ। (लोकव्यवहारमा बोलिने 'रसिलो तरकारी' यही अर्थ जाहेर गर्छ) उपनिषद्हरूमा रस ब्रह्म औ ब्रह्मानन्दको वाचक छ। तैत्तिरीय उपनिषद्मा लेखिएको छ— "रसो वै सः। रसो ह्येवायं लब्ध्वा आनन्दी भवति।" अर्थात् त्यो (ब्रह्म) रस नै हो। रसलाई पाएर नै त्यो आनन्दी हुन्छ। आतुर्वेदमा रस मकरध्वज आदि औषधिहरूको अर्थमा लिइएको छ। लोक-जीवनमा रस आनन्दको अर्थमा पनि व्यवहृत हुन्छ। 'जीवनमा कुनै रस छैन, कस्तो रमिलो मानिस !' मा आनन्दकै भाव छ। अर्कोतिर जिब्रोले पाउने स्वादको अर्थमा यसको प्रयोग गरिन्छ—तीतो, टर्रो, अमिलो आदि।

अलङ्कार-शास्त्रहरूमा रस आनन्दको वाचक छ र व्यापक छ। रसहीन शब्दार्थ काव्य कहलाउँदैन। हृदयमा अनुभूत हुने प्रेम, करुणा, हास्य, क्रोध, उत्साह, घृणा, भय, आश्चर्य औ वैराग्य भावको आधारमा रसहरूको विभाजन भएको छ।

रसनिष्पत्ति-प्रक्रिया

रस-सम्प्रदायमा रस कसरी उत्पन्न हुन्छ र आस्वाद्य बन्छ, यो गम्भीर चर्चाको विषय रहेको छ।

भरतमुनिको रस-सूत्र यस प्रकारको छ—

विभाव, अनुभाव र व्यभिचारीभावको संयोगबाट रस-निष्पत्ति हुन्छ।[२६]

मम्मटले यसलाई यसरी संक्राएका छन्—

लोकव्यवहारमा रत्यादि स्थायीभावका जुन कारण, कार्य र सहकारी हुन्छन्, तिनलाई नाटकमा र काव्यमा क्रमशः विभाव, अनुभाव र सञ्चारी (व्यभिचारी) भाव भन्दछन्। तिनै विभावादिहरूबाट व्यक्त हुने स्थानीयभाव रस कहिन्छ।[२७]

---

२६. विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगात् रसनिष्पत्तिः।—नाटचशास्त्र

२७. कारणान्यथ कार्याणि सहकारिणि यानि च,
रत्यादेः स्थायिनो लोके तानि चेन्नाटचकाव्ययोः।
विभावा अनुभावास्तत्कक्ष्यन्ते व्यभिचारिणः,
व्यक्तः स तैविभावाद्यैः स्थायीभावो रसः स्मृतः। —काव्य प्रकाश।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विश्वनाथको पनि यस्तै कथन छ—

विभाव, अनुभाव र व्यभिचारीभावद्वारा व्यक्त भएको रत्यादि स्थायीभाव सहृदयको निमित्त रस बन्दछ।[२८]

अर्थात् विभाव, अनुभाव र सञ्चारीभाव रसका उपादान हुन् । यीद्वारा अभिव्यक्त हुने सामाजिकको मानसमा वासनाको रूपमा अवस्थित रति, करुणा आदि स्थायीभाव नामक संवेदनहरू नै रस रूपमा परिणत भई आस्वाद्य बन्छन् ।

विभाव आदिको परिचय

विभाव–सामाजिक (सहृदय) का मनमा अवस्थित प्रेम, शोक आदि भवहरूको आस्वादरूपी आँकुरालाई प्रस्फुटित पार्ने तत्त्वलाई विभाव भन्दछन् ।[२९]

वास्तविक जीवनमा नर–नारीमा रहने प्रेम, क्रोध, घृणा आदि चित्तवृत्तिहरूलाई जगाउन कारण बन्ने व्यक्तित्व वा पात्र र परिवेश नै काव्यमा विभाव नामले चिनिन्छन् र तिनले दर्शक–पाठकका अन्तस्करणमा स्थिर रूपले रहने भावलाई उत्तेजित पारी आस्वादनीय तुल्याउँछन् । विभाव दुई थरी छन्—आलम्बन र उद्दीपन ।

आलम्बन विभाव त्यसलाई भनिन्छ, जो काव्य वस्तुको आधार हुन्छ अर्थात् नर–नारी आदि वर्णनीय विषय नै आलम्बन हुन् । आलम्बनका दुई पक्ष हुन्छन्— विषय र आश्रय ।

यसलाई लक्ष्य गरेर स्थायीभाव अङ्कुरित हुन्छ, त्यसलाई विषय भन्दछन् अनि जुन पात्रमा स्थायीभावको जागरण हुन्छ, त्यसलाई आश्रय भन्दछन् । यसरी शकुन्तलालाई विषय र दुष्यन्तलाई आश्रय भन्न सकिन्छ ।

उद्दीपन विभाव त्यो हो, जसले रसलाई उकास्न सहयोग गर्दछ।[३०]

---

२८. विभवेनानुभावेन व्यक्तः सञ्चारिणा तथा
रसतामेति रत्यादि स्थायीभावः सचेतसाम् । —साहित्यदर्पण

२९. विश्वनाथ– 'साहित्यदर्पण' ।

३०. पूर्ववत् " ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

आलम्बन विभावका रूप, भूषण आदि र चन्द्र, फूल, भ्रमर आदि प्राकृतिक तत्त्व उद्दीपन हुन् ।

अनुभाव

जसले वास्तविक जीवनमा सीता आदि र चन्द्र आदि आ–आफ्ना आलम्बन (आश्रय) र उद्दीपनका कारणहरूद्वारा रामादिमा अवस्थित प्रेम आदि स्थायीभावहरूलाई प्रकाशमा ल्याएर कार्यको नाम पाउँछन्, ती नै काव्य र नाटकमा अनुभाव कहलाउँछन् ।[३१]

यसरी रसनिष्पत्तिका सन्दर्भमा विभावले कारणको काम गर्दछन् भने अनुभावले कार्यको ।

रोमाञ्च, स्वरभङ्ग, कम्पन, अश्रुपात्र, कटाक्ष आदि अनुभाव हुन् ।

व्यभिचारी वा सञ्चारीभाव

स्थिर रूपले रहने रति आदि स्थायीभावमा कहिले अनुभूत हुने र कहिले दबिने किसिमका अस्थिर वा चलनशील भाव व्यभिचारी वा सञ्चारी कहिन्छन् ।[३२]

निर्वेद, आवेग, दैन्य, श्रम, मद, जडता, उग्रता आदि व्यभिचारी हुन् र यिनको संख्या ३३ मानिएको छ ।

स्थायीभाव

स्थायीभावको तात्पर्य हो, त्यस्ता प्रमुखभाव, जो सगग्र प्रबन्ध वा वर्णनीय प्रसंगको समाप्तिपर्यन्त स्थिर भएर रहन्छन् ।

प्रतिकूल वा अनुकूल भावले जसलाई छोप्न सक्तैन; जो रसास्वादनको अङ्कुरको कन्द (मूलजरो) हो, त्यसलाई नै स्थायीभाव भन्दछन् ।[३३]

स्थायीभाव नौ छन् र यी नौ थरी रससित सम्बन्धित छन् । जस्तै :—

---

३१. पूर्ववत् ।
३२. पूर्ववत् ।
३३. पूर्ववत् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

स्थायीभाव	रस
रति (प्रेम)	शृङ्गार
हास	हास्य
शोक	करुण
क्रोध	रौद्र
उत्साह	वीर
भय	भयानक
घृणा	वीभत्स
विस्मय	अद्भुत
शान्ति	शान्त

भरतको रससूत्रको भिन्न–भिन्न विद्वान्हरूले भिन्न–भिन्न व्याख्या गरी अनेक सिद्धान्तहरूको आविष्कार गरेका छन्। मम्मटले काव्य–प्रकाशमा ती सबैको उल्लेख गरिदिएका छन्। क्रमश: तिनको विवरण प्रस्तुत छ–

भट्टलोल्लट मीमांसक हुन्। यिनको व्याख्याको सिद्धान्तलाई उत्पत्ति-वाद भनिन्छ।

यिनको कथन छ—

कामिनी र उद्यानप्रभृति आलम्बन औ उद्दीपन विभावहरूद्वारा रति आदि स्थायीभाव उत्पन्न हुन्छन्। कटाक्ष आदि अनुभावहरूद्वारा ती अनुभव-योग्य बन्छन्, निर्वेद प्रभृति सञ्चारीभावहरूद्वारा ती पुष्ट र तिनबाट साक्षात् सम्बन्धद्वारा अनुकार्य राम आदिमा रहेको भए पनि रामको रूप धारण गर्ने नटमा समेत रसको प्रतीति हुन्छ।[३३]

विवेचना

उनको मतानुसार 'संयोगात्' यस पञ्चमीको अर्थबाट विभावादि र स्थायीभावमा उत्पादक र उत्पाद्य सम्बन्ध, अनुभावादि र स्थायीभावमा अनुमापक र अनुमाप्य सम्बन्ध, व्यभिचारीभाव र स्थायीभावमा पोपक–पोप्य सम्बन्ध झल्किन्छ। यसरी विभावादिबाट उत्पन्न भएको, अनुभावादिबाट

३३. विभावैर्ललनोद्यानादिभिरालम्बनोद्दीपनकारणैः रत्यादिको भावो जनितः, अनुभावैः कटाक्षभुजाक्षेपप्रभृतिभिः कार्यैः प्रतीतियोग्यः कृतः, व्यभिचारिभिर्निर्वेदादिभिः सहकारिभिरुपचितो मुख्यया वृत्त्या रामादावनुकार्ये तद्रूपतानुसन्धानान्नर्तकेऽपि प्रतीयमानो रसः।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अभिव्यक्त भएको औ व्यभिचारीभावहरूद्वारा पुष्ट भएको स्थायीभाव रस रूपमा अनुभूत हुन्छ । उनको विचारमा निष्पत्तिको अर्थ उत्पत्ति हो । जसरी डोरीमा सर्पको प्रतीति भ्रमजन्य भए पनि सत्य झैं प्रतीति हुन्छ, त्यसैगरी अभिनयमा दर्शकले नट (जो डोरी झैं छ) मा रामादि (जो सर्प झैं छन्) को आरोप गर्दछ । त्यसबेला नटमा रसको उत्पत्ति सर्प नहुँदा पनि मिथ्या आरोपवश भयको उत्पत्ति भए झैं हुनजान्छ । दर्शकमा रसको उत्पत्ति आरोप-मूलक हुनाले यस व्याख्यालाई आरोपवाद भन्दछन् र विभावादिको संयोगले रसको उत्पत्ति हुने हुँदा उत्पत्तिवाद पनि भन्दछन् ।

यिनको मतमा रस अनुकार्यमा रहन्छ । नटको कुशलताले भ्रान्तिवश नटमा रहेको प्रतीत हुन्छ । यस मतमा दोष छ । रस सामाजिकको हृदयमा उत्पन्न नभएपछि चमत्कार अनुभव हुँदैन र रसानुभव गर्न काव्य–अध्ययन वा नाटक–दर्शनमा रुचि उत्पन्न हुन सक्तैन । रसको अनुभव सामाजिक (सहृदय) मा नभई आलम्बन र अभिनयकर्त्तामा हुन्छ भन्नु नै त्यो दोष हो ।

शंकुकको अनुमितिवाद

यी राम नै हुन्, यी नै राम हुन् भन्ने सम्यक् प्रतीति, यी राम होइनन् भन्ने उत्तर काल (पछि) मा बाधित हुने यी राम हुन् भन्ने मिथ्या प्रतीति, यी राम हुन् वा होइनन् यस प्रकारको संशय प्रतीति र यी रामसदृश छन् भन्ने सादृश्य प्रतीतिभन्दा विलक्षण, चित्रतुरगादि न्यायले यी राम हुन् भन्ने प्रतीपत्तिद्वारा ग्राह्य नटमा—

-ती, यिनी, मेरा अंगहरूमा सुधारसकी वर्षा जस्ती, आँखाहरूमा कपूरले भरिएका कोस (शलाका) जस्ती, मेरा मनको आनन्दकी मूर्त्ति जस्ती प्राणेश्वरी देखिइन्—

इत्यादि काव्यको अनुसन्धानको बलले शिक्षा र अभ्यासद्वारा अभिनय गरेर नटले नै प्रकाशित गरेको कृत्रिम भए तापनि त्यस्ता नबुझिएका विभावादि शब्दहरूद्वारा अभिहित हुने, कारण, कार्य र सहकारी-हरूको गम्य–गमकभाव रूप संयोगले अनुमान गरिने भए पनि वस्तुको सौन्दर्यको बलले आस्वादयोग्य भई अन्य प्रकारको अनुमानभन्दा विलक्षण, स्थायीभावको रूपले संभाव्यमान (प्रतीयमान) रत्यादिभाव हुन्छन् । ती त्यहाँ नभए पनि सामाजिकहरूको वासनाले आस्वादित बन्दछन् र रस कहि-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

लाउँछन् ।[३४]

विवेचना– नैयायिकाचार्य शंकुकले भट्टलोल्लटको मतलाई सच्याउने प्रयत्नमा अनुमितिवादको सिद्धान्त प्रवर्त्तित गरेका छन् । यिनले 'संयोगात्' यस मूल सूत्रको अर्थ अनुमाप्य र अनुमापक (गम्य-गमक) सम्बन्ध भन्ने लगाएका छन् । गम्य वा अनुमाप्य रसको प्रसंगमा विभावादि ठीक त्यस्तै प्रकारले गमक वा अनुमापक हुन्छन्, जसरी गम्य अग्निको प्रसंगमा धूवाँ अनुमापक वा गमक हुन्छ । अग्नि गम्य वा अनुमाप्य भएपछि धूँवारूपी गमक वा अनुमापक प्रत्यक्ष हुँदैनन् । यस समस्याको समाधानको लागि शंकुकले 'चित्रतुरगादि' न्याय को परिकल्पना गरेका छन् । तदनुसार काव्यानुशीलन एवं शिक्षाभ्यासद्वारा सहृदयभूत दर्शक 'चित्रतुरगादि' न्यायले (जसरी बालक चित्रमय घोडा आदलाई वास्तविक ठान्दछ, उस्तै गरी) सहृदय रामादि रूप विभाव प्रत्यक्ष नभए पनि नटलाई नै राम संझी रसको अनुमान गर्दछ । शंकुकले यसको पूर्व चार प्रकारका प्रतीतिहरूको चर्चा गरी रसप्रतीति ती चारभन्दा भिन्नै प्रकारको हुन्छ भनेका छन् । जस्तै-सम्यक् प्रतीति (यी राम नै हुन् वा यी नै राम हुन्), मिथ्याप्रतीति (यी राम होइनन्), सादृश्यप्रतीति (यी रामतुल्य छन्) र संशयप्रतीति (यी राम हुन् वा होइनन्) । यस प्रकार यिनले रससूत्रको 'संयोगात्' यस पञ्चमीको अर्थ 'अनुमापक-अनुमाप्य संबन्धत्' र निष्पत्तिको अर्थ 'अनुमिति' लगाएका छन् । यस मतानुसार रसको स्थिति मुख्यतया अनुकार्य (रामादि) मा हुन्छ गौण रूपले सामाजिकको वासनामा

---

३४. राम एवायम्, अयमेव राम इति । रामोऽयमित्युत्तरकालिके, बाधे रामोऽयमिति, रामः स्याद् वा नवायमिति, रामसदृशोऽयमिति च सम्यङ्मिथ्यासंशयसादृश्यप्रतीतिभ्यो विलक्षणया चित्रतुरगादिन्यायेन रामोऽयमितिप्रतिपत्त्या ग्राह्ये नटे—

"सेयं ममाङ्गेषु सुधारसच्छटा सुपूरकर्पूरशलाकिकादृशोः,
मनोरथश्रीमनसःशरीरिणी प्राणेश्वरी लोचनगोचरं गता ।"

इत्यादि काव्यानुसन्धानबलाच्छिक्षाभ्यासनिर्वत्तितस्वकार्यप्रकटनेन च नटेनैव प्रकाशितः कारणकार्यसहकारिभिः कृत्रिमैरपि तथाऽनाभिमन्यमानैः विभावादिशब्दव्यपदेश्यैः संयोगात् गम्यगमकभावरूपादनुमीयमानोऽपि वस्तुसौन्दर्यबलात् रसनीयत्वेनान्यानुमीयमानविलक्षणः स्थायित्वेन संभाव्यमानो रत्यादिर्भावः तथासन्नपि सामाजिकानां बासनया चर्व्यमाणो रसः ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हुन्छ र अनुकर्त्ता (नट) मा स्थायीभाव हुन्छ, तर यो सत्य नभई अनुकृत हुन्छ ।

यो मत हृदयग्राही छैन । किनभने प्रत्यक्ष ज्ञान नै चमत्कारी हुन्छ, अनुमान होइन भन्ने सामान्यअनुभव–सिद्ध छ । फेरि यसमा गरिएको 'चित्र तुरगादि' को कल्पना भ्रममा आधारित हुनाले हास्यास्पद छ । पाठक वा दर्शक बालक झैं अबोध हुँदैनन् । तिनलाई 'चित्रतुरगादि' न्यायसम्बन्धी भ्रम कसरी होला ? यसमा सबै कुरा कल्पित र कृत्रिम छन् । यसमा रस अनुमानको विषय हुनाले कल्पित छ, यसका अनुमापक विभावादि पनि 'चित्रतुरगादिवत्' हुनाले मिथ्या छन् । यस्ता कृत्रिम र कल्पित वस्तुबाट रसनिष्पत्ति कसरी हुनसक्छ ?

भट्टनायकको भुक्तिवाद

रस तटस्थभावले र आत्मगत रूपले प्रतीत हुँदैन न त्यो उत्पन्न र अभिव्यक्त नै हुन्छ । बरु त्यो त काव्य र नाट्यमा अभिधाभन्दा भिन्न विभावादिको साधारणीकरणद्वारा भावकत्व नामक व्यापारबाट भाव्यमान भई स्थायी रूपमा सत्त्वगुणको उत्स्फुरणबाट उत्पन्न आनन्दमय चेतनाको विश्रामधाम भई त्यसै स्वरूपले भोजकत्व व्यापारको सहायताबाट भोग्य हुन्छ ।[३५]

विवेचना– भट्टनायकले रससूत्रको 'संयोगात्' को अर्थ 'भोज्य-भोजक सम्बन्ध' गरेका छन् । यिनका मतमा रस भोज्य हो, विभावादि भोजक हुन् । निष्पत्तिको अर्थ भुक्ति हो । यिनले उत्पत्तिवाद, अनुमितिवाद र अभिव्यञ्जनावादको खण्डन गरेका छन् । यिनले अभिधाभिन्न भावकत्व र भोजकत्व नामक दुई व्यापारहरूको कल्पना गरे अनि यिनको सहायताले रसानुभूतिको प्रक्रिया स्पष्ट गरे । यिनको कथनानुसार अभिधाबाट काव्यअर्थको बोध हुन्छ, भावकत्व व्यापारबाट साधारणीकरण हुन्छ, साधारणीकृत यस काव्यार्थलाई सामाजिकले रस रूपमा भोग गर्छ । यो भोग साक्षात्कारात्मक भोजकत्व वृत्तिबाट प्राप्त हुन्छ ।

३५. न ताटस्थ्येन नात्मगतत्वेन रसः प्रतीयते, नोत्पद्यते, नाभिव्यज्यते, अपितु काव्ये नाट्ये चाभिधातो द्वितीयेन विभावादिसाधारणीकरणात्मना भावकत्वव्यापारेण भाव्यमानः स्थायी सत्त्वोद्रेकप्रकाशानन्दमय संवित् विश्रान्तिः सतत्त्वेन भोगेन भुज्यते ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भट्टनायकले साधारणीकरणको सिद्धान्त दिएर साहित्य-जगत्को ठूलो उपकार गरे। रसानुभूतिको लागि यिनले जुन भावकत्व र भोजकत्व व्यापारको कल्पना गरे त्यो निराधार र अप्रामाणिक अतएव दोषपूर्ण छ भनी अरूहरूद्वारा खण्डित भयो। अभिव्यञ्जनावादीहरूअनुसार यी दुवै व्यापारको कार्य विभावन व्यापारद्वारा नै सम्पन्न हुने भएकोले यिनको कल्पना निरर्थक छ।

अभिनव गुप्तको अभिव्यञ्जनावाद

लोकमा रमणी, वाटिका इत्यादिद्वारा स्थायी रति आदिको अनुमानमा अभ्यास भएका सामाजिकहरूको लागि काव्य र नाटकमा तिनै रमणी आदिहरूले कारणत्व, कार्यत्व र सहकारित्वलाई छाडी अलौकिक विभाव, अनुभाव र व्यभिचारीभावले व्यवहृत भई यो मेरो हो, यो शत्रुकै हो, तटस्थकै हो, मेरो होइन, शत्रुको होइन, तटस्थको होइन, यस प्रकारको सम्बन्धविशेषको नियमको स्वीकार र अस्वीकारको अनिर्णयद्वारा साधारण रूपमा अर्थात् सीतात्व आदि विशेषांशलाई त्यागी सामान्य कामिनी रूपमा प्रतीत भई अभिव्यक्त भएका, सामाजिकहरूमा वासना रूपमा रहेका स्थायी रति आदि निश्चित सामाजिकमा भए पनि साधारणीकरणद्वारा तत्काल परिमित सामाजिकभावले उत्पन्न हुने लौकिक सम्पर्कदेखि रहित भएको सामाजिक, जो सबैको प्रतिनिधि हुन्छ, ले सामान्यतः स्व आकार झैं अभिन्न भए पनि प्रत्यक्ष गरिएको, चर्वणा नै प्राण भएको, विभावादि नै जीवनावधि भएको, पानक रसन्यायले आस्वादन गरिएको, अघिल्तिर प्रत्यक्ष भएको, हृदयभित्र पस्न लागेको जस्तो, सारा अङ्गहरूलाई छोप्नेजस्तो, अरू कुराहरूलाई पन्छाई ब्रह्मानन्दको अनुभव गराउने, अलौकिक चमत्कारकारक शृङ्गारादि रस हुन्छ।[३६]

---

३६. लोके प्रमदादिभिः स्थाप्यनुमानेऽभ्यासपाटववतां काव्ये नाट्ये च तैरेव कारणत्वादिपरिहारेण विभावनादि व्यापारवत्त्वादलौकिकविभावादि-शब्दव्यवहार्यैः ममैवैते, शत्रोरेवैते, तटस्थस्यैवैते, न ममैवैते न शत्रोरेवैते न तटस्थस्यैवैते, इतिसम्बन्धविशेषस्वीकारपरिहार नियमानध्यवसायात् साधारण्येन प्रतीतैः अभिव्यक्तः सामाजिकानां वासनात्मतया स्थितःस्थायी रत्यादिको नियतप्रमातृगतत्वेन स्थितोऽपि साधारणीकरणोपायबलात्

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विरोधी उत्पत्ति वादी, अनुमितिवादी र भुक्तिवादी मतको खण्डन गर्दै यिनी फेरि भन्दछन्—

त्यो (रस) कार्य होइन। नत्र विभावादि नष्ट भए पनि त्यो रहने हुन जान्छ। (कारण नष्ट भए पनि कार्यचाहिं रहन्छ।) रस विभावादिद्वारा व्यञ्जित भई वारंवार आस्वादनीय हुन्छ। कारक र ज्ञापकभन्दा अन्य कुनै वस्तु कहीं देखिदैन भन्ने हो भने यो नै त रसको अलौकिकता हो र यो यसको गुण हो, दोष होइन। जब अलौकिक नै छ त चर्वणाको उत्पत्तिद्वारा रसको पनि उत्पत्ति औपचारिक मानी यसलाई कार्य भने पनि हुन्छ। फेरि लौकिक प्रत्यक्ष ज्ञान र लौकिक प्रमाणरहित तटस्थ ज्ञान भएका अपरिपक्व योगीहरूको ज्ञान र ज्ञेय लौकिक विषयसित सम्पर्क नरहेका आमविषयक परिपक्व योगीहरूको ज्ञानभन्दा विलक्षण, स्वसंवेदनामा आधारित लोकोत्तर ज्ञानको विषय भएकोले यस रसलाई ज्ञाप्य भने पनि हुन्छ। तर यो न निर्विकल्पक ज्ञान हो, न सविकल्पक। चर्व्यमाण अलौकिक आनन्दमय रस स्वसंवेदनद्वारा सिद्ध छ। दुवै थरी नभएपछि उभयात्मक भए पनि पूर्ववत् यसबाट अलौकिकता नै सिद्ध हुन्छ, विरोध होइन।[३७]

तत्कालविगलितपरिमितप्रमातृभाववशोन्मिषितवेद्यान्तरसम्पर्कशून्यापरिमितभावेन प्रमात्रा सकलसहृदयसम्वादभाजा साधारण्येन स्वाकार इवाभिन्नोऽपि गोचरीकृतः चर्व्यमाणतैकप्राणो विभावादिजीवितावधिः पानकरसन्यायेन चर्व्यमाणः पुर इव परिस्फुरन्, हृदयमिव प्रविशन्, सर्वाङ्गीणमिवालिङ्गन् अन्यत्सर्वमिव तिरोदधत् ब्रह्मास्वादमिवानुभावयन् अलौकिकचमत्कारकारी शृङ्गारादिको रसः।

३७. स च न कार्यः विभावादिविनाशेऽपि तस्य सभवप्रसंगात्, नापि ज्ञाप्यः सिद्धस्य तस्यासंभवात्, अपितु विभावादिभिः व्यञ्जितश्चर्वणीयः। कारकज्ञापकाभ्यामन्यत् क्व दृष्टमिति चेत् न क्वचित् दृष्टमित्यलौकिकत्वसिद्धेः भूषणमेतन्नदूषणम्। चर्वणानिष्पत्त्या निष्पत्तिरुपचरितेति कार्योऽप्युच्यताम्। लौकिकप्रत्यक्षादिप्रमाणताटस्थ्यावबोधशालिमितयोगिज्ञानवेद्यान्तरसंस्पर्शरहितस्वात्ममात्रपर्यवसितपरिमितेतर योगिसंवेदनविलक्षणलोकोत्तरस्वसंवेदनगोचर इति प्रत्ययोऽप्यभिधीयताम्। तद्ग्राहकञ्च न निर्विकल्पकम् विभावादिपरामर्शप्रधानत्वात्। नापि सविकल्पकम् चर्व्यमाणस्यालोकिकानन्दमयस्य स्वसंवेदनसिद्धत्वात्। उभयाभावस्वरूपस्य चोभयात्मकत्वमपि पूर्ववल्लोकोत्तरतामेव गमयति न तु विरोधम्।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विवेचना– अभिनव गुप्तलाई आफूभन्दा पूर्व अरूले गरेको रसविवेचनाहरूको ज्ञानले आफ्नो मत प्रतिष्ठापित गर्न प्रशस्त लाभ प्राप्त भयो। उनले भट्टनायकको साधारणीकरण व्यापारबाट निकै सहायता लिए। यिनले 'संयोगात्' को अर्थ 'व्यंग्यव्यञ्जक सम्बन्ध' भन्ने लगाएका छन्। 'निष्पत्ति' को अर्थ 'अभिव्यक्ति' लगाएका छन्। उनको मतमा रस सामाजिकमा हुन्छ। अभिधाबाट काव्यार्थको बोध हुन्छ, अभिव्यञ्जनाको विभावादि व्यापारसित साधारणीकरण हुन्छ। यस अभिव्यञ्जन व्यापारको साधारणीकृत स्थायीभावले सामाजिकमा वासना रूपले रहेको स्थायीभावलाई आस्वाद्य रूपमा अभिव्यक्त गरिदिन्छ। यसरी विभावादि व्यञ्जक र रस व्यंग्य हो। यिनको मतलाई प्रौढ, पूर्ण एवं प्रामाणिक रूपमा प्रतिष्ठा प्राप्त छ।

यी प्रमुख मतहरूबाहेक प्राचीन र नवीन गरी रसको विषयमा सात मतहरू अरू पनि छन्। यी जम्मा एघार मतहरूको चर्चा पण्डितराज जगन्नाथले आफ्नो ग्रन्थ 'रसगङ्गाधर' गरेका छन्।

कसैले आस्वाद्यमान विभाव नै रस हो भने (भाव्यमानो विभाव एव रसः।) कसैले पुनःपुनः अनुसन्धीयमान अनुभाव नै रस हो भने (अनुभावस्तथा।) कसैले पुनःपुनः अनुसन्धानद्वारा व्यभिचारीभाव नै रस रूपमा परिणत हुन्छ भने (व्यभिचार्येव तथा तथा परिणमति।) तर पछि कसैले चाहि यिनीहरू अलग–अलग नियमित रूपमा रस नबनी तीनवटै भावहरूमध्ये जुन जहाँ चमत्कारी हुन्छ, त्यहाँ त्यही रस हुन्छ र चमत्कारहीन भएमा कुनै पनि रस हुँदैन भने (त्रिषु य एव चमत्कारी स एव रसः। अन्यथा तयोऽपि न।) अनि यसपछि विभाव, अनुभाव र व्यभिचारीभाव–यी तीनैको समूह रस मानिन थाल्यो (विभावादयस्त्रयः समुदिता रसः।) अनि भरतको रससूत्र आयो। त्यसको व्याख्या भिन्न-भिन्न रूपमा भयो। केही नवीन विद्वान्हरूको कथन के छभने काव्य-श्रवण अथवा नाटकदर्शनबाट विभावादिहरूको ज्ञान भएपछि सहृदय पुरुषले व्यञ्जनावृत्तिद्वारा रामादिनिष्ठ सीतादिविषयक रतिको ज्ञान गर्दछन्, तदनन्तर सहृदयतासहगत पुनःपुनः अनुसन्धानरूप भावनात्मक दोषले सामाजिक अथवा श्रोताहरूको अन्तरात्मा अज्ञानावृत हुन जान्छ, अनि त्यस अज्ञानावृत आत्मामा सिपीमा चाँदीको समान अनिर्वचनीय रति आदि स्थायीभाव उत्पन्न हुन्छन् र तिनको सहृदयलाई आत्मचैतन्यको रूपमा अनुभव हुन्छ। तिनै रति आदिको नाम रस हो।

अन्य विद्वान्हरूको कथन छ कि रामादिको ज्ञान गर्नको लागि व्यञ्जनाको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

आवश्यकता छैन अनिर्वचनीय रति आदिको कल्पनाको नै आवश्यकता छ। अभिनेता अथवा पाठकहरूको चेष्टा आदिबाट सीतादिको रत्यादि रामादिमा अनुमित हुन्छ र तदनन्तर उक्त भावनात्मक दोषले आफूलाई रामादि सम्झने भएका सहृदयहरूमा एउटा के भ्रम उत्पन्न हुन्छ भने 'म सीताविषयक रतिमान् राम हुँ।' यसै भ्रमलाई रस सम्झनुपर्छ।

जे भए तापनि यी सबै मतहरू अपूर्व कृत्रिम र अग्राह्य छन्। अभिनव गुप्तको अभिव्यञ्जनावादी मत नै ठोस, युक्तिसंगत र हृदयग्राही छ।

रीतिवाद

रीति, शैली वा रचनापद्धतिको पर्याय हो। यसको सम्बन्ध काव्यको शरीरपक्षसित छ। तर रीतिका उपासक आचार्य वामनले यसलाई अङ्गी वा आत्मा मानी 'रीति काव्यको आत्मा हो' भनेका छन् र रीतिवादी सिद्धान्तको स्थापना गरेका छन्। तर यिनको मत दोषपूर्ण छ। किनभने रीति र व्यंग्यार्थ वा ध्वनिमा अन्तर हुन्छ। उनको आफ्नै व्याख्याले यस दोषलाई इङ्गित गर्दछ। उनले भनेका छन्— 'विशिष्ट शब्दरचना' नै रीति हो। अनि उनले गुणलाई रीतिको आत्मा स्वीकार गरेका छन्। यसरी उनको विचारमा काव्यको आत्मा रीति हो, रीतिको आत्मा गुण। रीति भयो विशिष्ट प्रकारको पदरचना वा शैली र गुण भयो रीतिको आत्मा अतएव आत्मधर्म। अनि रीति काव्यको आत्मा कसरी भयो ? यस प्रकार वामनको मत स्वतः भ्रमपूर्ण छ। वस्तुतः रीति काव्यको शरीर हो, गुणधर्म हो र व्यंग्यार्थ वा ध्वनि (अर्थात् रस) त्यसको आत्मा।

रीतिशब्दको व्युत्पति— 'रीङ् गतौ' धातुमा 'रीयते ज्ञायते अनया' यस व्युत्पतिको आधारमा 'क्तिन्' प्रत्यय लागेर रीति शब्द बन्छ। यसको शब्दार्थ मार्ग, गति वा पद्धति हुन्छ। भोजले यसको व्युत्पत्ति निम्नलिखित प्रकारले बताएका छन्—

वैदर्भी आदि लेखशैलीलाई काव्यमा मार्ग भन्दछन्।
रीङ्गतौ धतुबाट व्युत्पत्तिद्वारा रीति शब्द बन्छ।[३८]

---

३८. वैदर्भादिकृतः पन्थाः काव्ये मार्ग इति स्मृतः,
रीङ्गताविति धातोः सा व्युत्पत्त्या रीतिरुच्यतो।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

रीति अभिव्यक्तिको प्रकार हो। भिन्न-भिन्न कविहरू आफ्नो रुचि र क्षमताअनुसार कुनै एकको प्रयोग गर्छन्। यसमा वैयक्तिकता र प्रादेशिकताको छाप हुन्छ।

रीतिको परिभाषा

वामन— 'विशिष्टा पदरचना रीतिः। विशेषो गुणात्मा।' (विशिष्ट ढङ्गको पदरचना रीति हो। विशेष गरीकन यसको आत्मा गुण हुन्छ।) वामनले रीतिमा गुणको महत्त्वपूर्ण भूमिका स्वीकार गरेका छन्। रीति काव्यको आत्मा त होइन, तर काव्यको शरीर हो। जसरी सुन्दर र सुगठित शरीर आकर्षक, प्रिय र आनन्ददायी हुन्छ, उसै गरी कुशलतापूर्वक विन्यस्त पदावली पनि चित्तग्राही हुन्छ र यसले रसको उत्कर्ष गर्छ। त्यसैले रीतिवादी वामनले मात्र होइन, प्रायः सबै सम्प्रदायका आचार्यहरूले रीतिको विवेचना गरेका छन्।

वक्रोक्तिवादी कुन्तकले रीतिलाई 'कविप्रधानहेतु' अर्थात् कविकर्मको विधि भनेका छन्।

आनन्दवर्द्धनले यसलाई 'संघटना' भनेका छन्। संघटनाको कार्यको विषयमा उनको कथन छ—

माधुर्य, ओज, प्रसाद आदि गुणहरूको आश्रय ग्रहण गरी अवस्थित रहने संघटनात्मक रीतिले रसादिलाई व्यक्त गर्दछ र त्यसको नियन्त्रण वक्ता तथा वाच्यार्थको औचित्यमाथि निर्भर गर्दछ।[३९]

विश्वनाथको विचारमा—

शरीर-रचना झैं रीति शब्द-रचना हो। यसले रसादिको उपकार गर्छ।[४०]

गुण र रीति

गुण र रीतिको अटूट सम्बन्ध सबै आचार्यहरूले मानेका छन्।

३९. गुणानाश्रित्य तिष्ठन्ती माधुर्यादीन् व्यनक्ति सा।
रसास्तन्नियमे हेतुरौचित्यं वक्तृवाच्ययोः।—ध्वन्यालोक।

४०. पदसंघटना रीतिरंगसंस्था विशेषवत्।
उपकर्त्री रसादीनाम्। —साहित्य दर्पण।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वामनले रीतिमा गुणको सर्वोपरि स्थान दिएका छन्– 'विशेषो गुणात्मा ।'

आनन्दवर्द्धनले– 'गुणानाश्रित्य तिष्ठन्ति' भनेर रीतिको आधार गुण हो भन्ने देखाएका छन् ।

मम्मटले सबै रचनामा प्रसादगुणको स्थिति मानेका छन्–

सुकेको काठमा आगो झैं, वस्त्रमा स्वच्छ जल झैं, व्याप्त हुन सक्ने प्रसादगुण जुनसुकै रचनामा हुन सक्छ ।[४१]

गुण काव्यको आन्तरिक धर्म हो । त्यसले काव्यको शोभालाई बढाउँछ । अग्निपुराणमा गुणको विषयमा भनिएको छ–

काव्यमा जसको छाया ढाकिएको हुन्छ, त्यसलाई गुण भनिन्छ ।[४२]

वामनले झन् स्पष्ट गरी भनेका छन्–

काव्यको शोभा बढाउने धर्मलाई गुण भनिन्छ ।[४३]

मम्मटको कथन छ–

आत्माको शूरता आदि धर्मझैं अङ्गी रसका धर्म स्वरूप भएका गुणहरू रसका उत्कर्षकारक हुन्छन् र नित्य हुन्छन् ।[४४]

गुणको संख्या

पछिल्ला आचार्यहरूले तीन गुण मानेका छन्– माधुर्य, ओज र प्रसाद । प्राचीन आचार्यहरूले यसको संख्या अत्यधिक देखाएका छन् । नाट्यशास्त्रमा भरतले दश गुणहरूको चर्चा गरेका छन्–

श्लेष, प्रसाद, समता, समाधि, माधुर्य, ओज, पदसौकुमार्य, अर्थव्यक्ति, उदारता, कान्ति–काव्यका यी दश अर्थगुण छन् ।[४५]

अग्निपुराणमा यो संख्या १९ छ । दण्डीले दसै गुण मानेका छन् ।

४१. शुष्केन्धनादिवत्स्वच्छजलवत्सहसैव यः ।
व्याप्नोत्यन्यत्प्रसादोऽसौ सर्वत्र विहितस्थिति । –काव्य प्रकाश

४२. यः काव्ये महतीं छायामनुगृह्णत्यसौ गुणः ।

४३. काव्यशोभायाः कर्त्तारो धर्मा गुणाः ।

४४. ये रसस्याङ्गिनो धर्मा शौर्यादय इवात्मनः,
उत्कर्षहेतवस्ते स्युरचलस्थितयो गुणाः ।–काव्य प्रकाश

४५. श्लेषः प्रसादः समता समाधिमाधुर्यमोजः पदसौकुमार्यम् ।
अर्थस्य च व्यक्तिरुदारता च कान्तिश्च काव्यार्थगुणा दशैते ।
– नाट्यशास्त्र

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वामनले दश शब्दगुण र दश अर्थगुण गरी यो संख्या बीस पुऱ्याएका छन् । भोजले त २४ शब्दगुण र २४ अर्थगुण मानेका छन् ।

तर परवर्ती ठूला आचार्यहरूले यो संख्या अस्वीकार गरी तीन गुण मानेका छन् । मम्मटले वामनको मतलाई आफ्नो आलोचनाको शिकार बनाएका छन् । उनले वामनद्वारा प्रस्तुत श्लेष, उदारता र प्रसादलाई ओजको अन्तर्गत, अर्थव्यक्तिलाई प्रसादको अन्तर्गत र माधुर्यलाई अलग मानेका छन् । समतालाई उनले दोष मानेका छन् र कान्ति एवं सुकुमारता-लाई ग्राम्य र कष्टत्व दोषको अभावमात्र मानेका छन् । समाधिलाई उनले गुणको क्षेत्रभन्दा बाहिरको वस्तु भनेका छन् । उनले वामनको अर्थगुणको सिद्धान्तको पनि खण्डन गरेका छन् ।

रीतिसंख्या

रीतिको संख्याको विषयमा पनि आचार्यहरूमा मतभेद छ । भामहले वैदर्भी र गौडी दुई रीतिको उल्लेख गरेका छन् । दण्डीले पनि यिनै रीतिद्वयलाई मानेका छन् । वामनले गौडी, वैदर्भी र पाञ्चाली तीन रीतिको चर्चा गरेका छन् । रुद्रट र राजशेखरले गौडी, वैदर्भी र पाञ्चालीका अतिरिक्त लाटीको उल्लेख गरी यो संख्या चार पुऱ्याएका छन् । विश्वनाथले यिनै चारको स्वरूपपरिचय दिएका छन् । आनन्दवर्द्धनले असमासा, मध्यमसमासा र दीर्घसमासा भनी क्रमशः वैदर्भी, पाञ्चाली र गौडी तीन सघटना (रीति) को संकेत गरेका छन् । मम्मटले यसै गरी उपनागरिका, परुषा र कोमला भनेर क्रमशः वैदर्भी, गौडी र पाञ्चाली तीन रीतिहरूको इङ्गन गरेका छन् । भोजले वैदर्भी, पाञ्चाली, गौडी, आवन्तिका, लाटी र मागधी गरी छ रीतिहरूको परिचय दिएका छन् ।

मुख्य रीतिहरूको परिचय

वैदर्भी

वामनको मतमा—

कत्ति पनि दोष नभएको, समग्र गुणहरूले सम्पन्न भएको, वीणाको जस्तो सुमधुर स्वर भएको वैदर्भी रीति हो।[४६]

४६. अस्पृष्ट दोषमात्राभिः समग्रगुणगुम्फिता
विपञ्चीस्वरसौभाग्या वैदर्भीरीतिरिष्यते ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विश्वनाथको विचारमा–

माधुर्यका व्यञ्जक वर्णहरूले गर्दा सुमधुर रचना भएको समासरहित वा लघुसमासयुक्त रीति वैदर्भी हो ।[४७]

गौडी

वामन–

समासले भरिएको विकट वर्णहरूले युक्त, ओज र कान्ति गुणले सम्पन्न रीति गौडी हो भनी रीतिका पण्डितहरू भन्दछन् ।[४८]

विश्वनाथ–

ओज गुणले भरिएका वर्णहरूको आडम्बरपूर्ण विधान भएको समासमय रचना गौडी रीति हो ।[४९]

पाञ्चाली

वामन–

मधुर र सुकोमल रचना पाञ्चली हो भन्ने कविहरू जान्दछन् ।[५०]

विश्वनाथ–

वैदर्भी र गौडीका शेष वर्णहरू र पाँच–छ पदको समासले भरिएको रचना पाञ्चाली हो ।[५१]

लाटी

विश्वनाथ–

लाटी रीति, वैदर्भी र पाञ्चालीको मध्यमा पर्छ ।[५२]

---

४७. "माधुर्यव्यञ्जकैर्वर्णै रचना ललितात्मिका,
अवृत्तिरल्पवृत्तिर्वा वैदर्भी रीतिरिष्यते ।

४८. समस्तात्युद्भटपदामोजः कान्तिसमन्विताम्,
गौडीयामपि गायन्ति रीतिं रीतिविचक्षणाः ।

४९. ओजः प्रकाशकैर्वर्णैर्बन्ध आडम्बरः पुनः, समासबहुला गौडी ।

५०. मधुरां सुकुमारां च पाञ्चाली कवयो विदुः ।

५१. वर्णः शेषैः पुनर्द्वयोः, समस्तपञ्चषपदो बन्धः पाञ्चालिका मता ।

५२. लाटी तु रीतिर्वैदर्भी–पाञ्चाल्योरन्तरे स्थिता ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

रीतिको महत्त्व र आवश्यकता

रीति काव्य-लेखनको एक पद्धति हो, एक शैली हो। रीतिको काव्यको वहिरङ्गसित सम्बन्ध छ, तर यो सम्वन्ध तुच्छ छैन, अपितु महत्त्वपूर्ण छ। रीति भावमकरन्दलाई वहन गर्ने सुन्दर पुष्प हो। अमूर्त्तभावहरू रीति, गुण र अलङ्कारकै भरमा मूर्त्त र आस्वाद्य बन्दछन्। अमूर्त्तभावमा आनन्दोद्रेकको सामर्थ्य हुँदैन, भए पनि त्यो व्यक्तिसीमित हुन्छ, अज्ञेय भएकोले त्यसबाट समाजको मानसिक अनुरञ्जन हुँदैन। मानिस एक-अर्काको भावलाई जान्न उत्कण्ठित रहन्छ। त्यसको ज्ञानको माध्यम भाषा हो। रसानुकूल वर्णहरूको विन्यासले भरिएको पुष्ट र सुसम्पन्न भाषा काव्यमा अपेक्षित हुन्छ। यस अपेक्षाको पूर्ति रीतिले गर्छ। आनन्द र कान्तासम्मित शिक्षण लिन पाठकलाई अभिमुख गराउने काव्यतत्त्वहरूमा पद-रचना (रीति) नै प्रथम हुन्छ। सर्वप्रथम उपस्थित हुने रीतिले नै श्रोताको मनलाई आकर्षित हुने पारेनभने अर्थलाई सम्झने कष्ट कसले गर्ला? त्यसैले अलङ्कारग्रन्थहरूमा रीतिको प्रशंसा गरिएको छ। एक ठाउँमा भनिएको छ—

"किं वा कवितया राजन्! किं वा वनितया तथा,
पद-विन्यासमात्रेण मनो नापहृतं यता।"

अर्थात् त्यस कविता वा वनिता (स्त्री) को के काम? जो पदविन्यास (पदरचना वा चरण-न्यास) ले नै मनलाई हरण गर्दिन।

अन्यत्र भनिएको छ—

"अविदितगुणापि सत्कविभणितिः कर्णेषु वमति मधुधाराम्,
अनभिगत परिमलापि च दृशं हरति मालती माला।"

अर्थात् गुणहीन भए पनि सत्कविहरूको उक्तिले कानमा अमृतधारा बर्साउँछ। सौरभको अनुभव नभए तापनि मालतीको मालाले नेत्रसुख दिन्छ।

यसरी के सिद्ध हुन्छभने काव्यमा रीतिको महत्त्व अरू तत्त्वहरूभन्दा किंचित् कम छैन। त्यसैले विश्वनाथले न्यायपूर्वक भनेका छन्—

दोष रसका अपकारक हुन्छन्। गुण, अलङ्कार र रीति रसको उपकार गर्ने तत्त्व हुन्।[५३]

---

५३. दोषस्तस्यापकर्षकाः,
उत्कर्षहेतवस्तेस्युः गुणालङ्काररीतयः।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यी तीनै तत्त्वहरूले काव्यशरीरमा एक अद्‌भुत सौन्दर्यको सृष्टि गरिदिन्छन् । यीमध्ये गुण र अर्थालङ्कारको शब्दार्थका साथ साक्षात् सम्बन्ध हुन्छ । रीतिको चाहिं शब्दका साथ साक्षात् सम्बन्ध र अर्थका साथ पारस्परिक सम्बन्ध प्रतीत हुन्छ ।

मम्मटले "तददोषौ शब्दार्थौ सगुणावनलंकृती पुन: क्वापि" भनेर काव्यमा गुणलाई अनिवार्य र अलङ्कारलाई वैकल्पिक मानेका छन् । गुणको रीतिका साथ अविच्छेद्य सम्बन्ध भएकोले उनले रीतिको उल्लेख नगरेको भए तापनि यसको महत्त्व स्वीकार गरेकै ठहर्छ । माधुर्य, ओज एवं प्रसाद गुणको उद्‌भवको लागि मम्मटले मधुरा, परुषा र कोमला वृत्तिहरूको आश्रय लिनुपर्छ भनेका छन् । निश्चय नै यी वृत्तिहरू वैदर्भी, गौडी र पाञ्चाली रीतिकै द्योतक छन् ।

रीतिहरूको नामकरणको रहस्य

प्राचीन कालमा रीतिको देश र समाजसित गहिरो र स्थिर सम्बन्ध रहेको प्रतीत हुन्छ । फलतः तिनीहरूको नामकरणमा स्थानीयताको छाप छ ।

भारतको पूर्वीय प्रदेशमा अङ्ग, बङ्ग, सुह्म आदि राज्यहरू थिए । त्यहाँ लोकभाषाको रचनामा ओज र प्रवाह हुन्थ्यो । त्यही शैली संस्कृत भाषामा प्रयुक्त भयो र त्यसलाई गौडी रीतिको नाम दिइयो ।

पश्चिमतर्फ रहेका पाञ्चाल, शूरसेन (आधुनिक मथुरा), हस्तिनापुर, काश्मीर, बाहीक, बाह्लीक आदि प्रदेशहरूमा लोकभाषाको रचनामा स्वाभाविक माधुर्य र ओज हुन्थ्यो । संस्कृतमा प्रयुक्त भएपछि त्यसलाई पाञ्चाली रीति भनियो । अवन्ती, विदिशा, सुराष्ट्र, मालव आदि प्रदेशहरूमा र गुजरात तथा मलय, महाराष्ट्र, कलिङ्ग आदि दक्षिण–प्रदेशमा प्रचलित रचनाशैलीलाइ वैदर्भी रीतिले अभिहित गरियो ।

जुन दक्षिण–प्रदेशमा मध्य–प्रदेश र पाञ्चालको झैं एउटा बेग्लै किसिमको शैली प्रचलित थियो, त्यसलाई यी दुवैदेखि सर्वथा छुट्याउन सकिएन । त्यसमा दुवै प्रदेशको विशेषता भएकोले त्यसलाई लाटी भनियो । यो रीति लाटप्रदेशीय जनहरूलाई अतिप्रिय भयो ।

वैदर्भीको आधार माधुर्य गुण हो । त्यो चित्तको लागि आह्लादकारी हुन्छ । त्यसको प्रयोग संभोग र विप्रलम्भ शृङ्गार तथा करुण र शान्त रसमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हुन्छ र उत्तरोत्तर आनन्दवर्द्धक हुन्छ। उक्त रसहरूको अभिव्यक्ति गुजरात, सुराष्ट्र, मालव आदि प्रदेशका कविहरूको हृदशेमा अधिक हुने गर्दथ्यो। तिनीहरूको हृदय बढ्ता कोमल, स्निग्ध र भावप्रवण थियो।

गौडीको आधार ओज गुण हो। यो चित्तवृत्तिलाई विकसित र प्रकाशित गर्न समर्थ हुन्छ। वीर, बीभत्स, रौद्र रसमा यसको प्रयोग हुन्छ। त्यहाँका निवासीहरूको हृदय विशेष गरी शूरता, उत्साह र घृणाले परिपूर्ण रहन्थ्यो।

पाञ्चाली, माधुर्य र ओज गुणमा आश्रित हुन्छ। यी गुणहरू शृङ्गार करुण, शान्त, वीर, वीभत्स र रौद्र रसमा प्रयुक्त हुन्छन्। पाञ्चाल, हस्तिनापुर, शूरसेन, काश्मीर आदि पश्चिमी प्रदेशहरूका निवासीहरूको चित्तमा सबै वृत्तिहरूको मिश्रण रहेको प्रतीत हुन्छ।

लाटी, वैदर्भी र पाञ्चाली मध्यम मार्गको अवलम्बन गरेर चल्छ यो लाट–जनप्रिय थियो। यसको आफ्नै किसिमको आनुप्रासिक रूप छ।

यस प्रकार रीति भारतको प्रदेशगत मनोवृत्ति र काव्यशैलीको द्योतक छ।

रीतिहरूको विकास-क्रम

पं० बलदेव उपाध्यायअनुसार रीतिको इतिहास तीन चरणमा बाँडिएको छ।

(१) भौगोलिक विशेषतायुक्त रीतियुग

यस युगमा कविहरू आफ्ना प्रान्तीय भाषाहरूमा रचना गर्दथे। त्यसैले रीतिहरूका नामकरण प्रान्तीय भए। यस कालका आचार्यहरू वाण, भामह, दण्डी, वामन थिए।

(२) वर्ण्यवस्तुको अनुरूप रीतियुग

यस युगमा भौगोलिक विशेषताको आधारमा रीतिका पूर्वनिर्धारित नामहरू स्वीकार गरिए। तर रचना प्रान्तीयताको आधारमा नभई विषय-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अनुसार गरिए । जस्तै–वैदर्भी रीति दश गुणहरूले युक्त हुनाको कारण प्रत्येक शृङ्गारप्रधान रचनाको लागि मान्य मानिन थाल्यो । यस युगका आचार्य रुद्रट, राजशेखर, भोज आदि थिए ।

(३) व्यक्तिगत विशेषताको आधारमा नामकरण गर्ने कुन्तक युग

कुन्तकले शैलीमा व्यक्तित्वलाई बढी प्रधानता दिए । अतः भौगोलिक विशेषताहरूको आधारमा शैलीको नामकरणको परिपाटीको विरुद्ध यिनले व्यक्तित्वको विशेषताको आधारमा नवीन नामहरू कल्पित गरे ।

वाणभट्ट ती प्रथम कवि हुन्, जसले हर्षचरितको आरम्भमा प्रत्येक प्रान्तको साहित्यिक विशेषतामाथि विचार गरेका छन् । उनले आफ्नो समयमा प्रचलित शैलीहरूको उल्लेख गर्दै पूर्वतिर श्लेष शैली, पश्चिमतिर अर्थ शैली, दक्षिणतिर उत्प्रेक्षात्मक शैली र गौड देशमा अक्षराडम्बरपूर्ण शैलीको चर्चा गरेका छन् र तर यो कुनै व्यावहारिक शैली थिएन । उनी स्वयं सबै शैलीहरूको आधारमा नवीन शैलीको निर्माणका पक्षपाती थिए ।

भामहले सर्वप्रथम तात्त्विक दृष्टिले रीतिमाथि विस्तारपूर्वक विचार गरे । यिनले केवल दुई मार्ग (रीति)–वैदर्भी र गौडीको संकेत गरेका छन् ।

दण्डी अलङ्कारवादी भए तापनि यिनको रीतितर्फ ध्यान गएको छ । उनले पनि वैदर्भी र गौडीकै विवेचना गरेका छन् । वैदर्भीमा श्लेष, प्रसाद, समता, माधुर्य, सुकुमारता, अर्थव्यक्ति, उदारता, ओज, कान्ति र समाधि यी दश गुणको समावेश आवश्यक मानेका छन् । गौडीलाई यिनले हीन देखाएका छन् ।

वामन रीतिवादका प्रवर्त्तक नै भए । यिनले वैदर्भी, गौडी र पाञ्चाली रीतिको चर्चा गरेका छन् ।

रुद्रटको समयदेखि रीतिको वर्गीकरण समस्तपद र असमस्तपदको आधारमा भएको छ । उनले वैदर्भी, गौडी, पाञ्चालीको अतिरिक्त लाटी रीतिको उल्लेख गरेका छन् ।

राजशेखरको समयमा चार रीतिहरू प्रचलित भइसके पनि उनले लाटीलाई महत्त्व नदिई वैदर्भी, गौढी र पाञ्चालीको बयान गरेका छन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

उनले रीतिको अतिरिक्त वृत्ति र प्रवृत्तिको विषयमा मधुर कल्पना गरेका छन् । तदनुसार वेषविन्यास प्रवृत्ति हो, विलास–विन्यास वृत्ति हो र वचन-विन्यास रीति हो । यिनले गौडीका रूपान्तर गरी मागधी, गौडी र वैदर्भीका विशिष्ट गुणहरूले युक्त मैथिली रीतिको पनि संकेत गरेका छन् ।

भोजराजले पूर्वप्रचलित चार रीतिहरूको अतिरिक्त अवन्तिका र मागधी यी दुई थप गरी रीतिको संख्या चार पुऱ्याएका छन् ।

कुन्तक रीतिविकासमा तृतीय युगका आचार्य थिए । यिनले रीतिको मौलिक ढंगले विवेचना गरेका छन् । यिनले रीतिको सम्बन्ध कवि–स्वभाव-सित जोडेका छन् । यिनले कविको काव्योचित स्वभावलाई तीनवर्गमा विभाजित गरेका छन्–सुकुमार, विचित्र र मध्यम । यिनै स्वाभाविक विभेदका आधारमा उनले सुकुमार मार्ग, विचित्र र मध्यम मार्ग यी तीन शैली देखाएका छन् ।

आधुनिक कालमा शैलीको जुन महत्त्व छ, प्राचीन कालमा रीतिको पनि त्यही थियो । त्यसैले रीतिको चर्चा विना आलोचना पूर्ण हुन सक्तैनथ्यो र रीतिलाई काव्यको आत्मा नमान्ने आचार्यहरूले पनि यसको विश्लेषणमा रुचि लिएका छन् । अंग्रेजी साहित्यमा शैलीलाई कसैले कोट भनेका छन् र कसैले छाला तर संस्कृतका अधिकांश विद्वान्हरूले यसलाई काव्यको शारीरिक गठन मानेका छन् ।

ध्वनिवाद

ध्वनिवाद रसवादकै विकास हो । रस वाच्य नभई व्यंग्य हुने गर्छ । यसै विचारको आधारमा ध्वनिवादका प्रवर्त्तक आनन्दवर्द्धनले काव्यमा व्यंग्यलाई नै प्रधान मानेका छन् र 'ध्वन्यालोक' नामक आफ्नो ग्रन्थमा ध्वनिको गहन, सूक्ष्म र व्यापक परिचय दिएका छन् । यिनको विचारमा काव्यको आत्मा ध्वनि हो ।

ध्वनिको स्वरूपको विषयमा उनको कथन छ–

जुन अर्थका लागि शब्द वा अर्थले आफ्नो अर्थ वा अभिप्रायलाई त्यागि-दिन्छन् र कुनै विशिष्टभावलाई व्यक्त गर्छन्, त्यस्तो व्यंग्य भएर आउने काव्यको वस्तुविशेषलाई विद्वान्हरूले ध्वनि भनेका छन् ।[५४]

५४. यत्रार्थः शब्दो वा तमर्थमुपसर्जनीकृतस्वार्थो–
व्यक्तः काव्यविशेषः सः ध्वनिरिति सूरिभिः कथितः ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

त्यस अर्थको लागि आफ्नो अर्थ छाड्नु भन्नाको अभिप्राय ध्वनिकारको निम्नलिखित भनाइबाट स्पष्ट हुन आउँछ–

काव्यमा प्रतीयमान अर्थ शब्दगत र अर्थगत दुवैभन्दा भिन्न प्रकारको हुन्छ । त्यो रमणीहरूका प्रसिद्ध अङ्गहरूमा भन्दा भिन्न हुने लावण्य झैं महाकविहरूको वाणीमा झल्किन्छ ।[५५]

लोचनकारको विवृतिअनुसार जहाँ वाच्यविशेष अर्थ वा वाचकविशेष शब्दले अत्यन्त चमत्कारजनक व्यंग्यार्थलाई व्यक्त गर्दछ, त्यही ध्वनि नामक उत्तम काव्य मानिन्छ । अर्थात् शब्द र अर्थ (वाचक र व्यंग्य) दुवैबाट ध्वननव्यापार हुन्छ । यो परस्परविरुद्ध नभई सहकारी रूपमा हुन्छ । साहित्यदर्पणमा विश्वनाथले पनि लेखेका छन्–

अर्थले शब्दबोध्यभावलाई नै व्यक्त गर्दछ र शब्द पनि अर्थको आश्रित हुन्छ । एकको व्यंजकतामा अर्को सहयोगी हुन्छ ।[५६]

व्युत्पत्ति

ध्वनिको व्युत्पत्ति अनेक प्रकारले गरिएको छ ।

कसैले जसले ध्वनित गर्दछ वा गराउँछ, त्यस्तो व्यंजक शब्द ध्वनिः हो भनेका छन् ।[५७] कसैले जसबाट ध्वनित होस्, त्यो ध्वनि हो भनेका छन् ।[५८]

कसैले जसद्वारा ध्वनित गरिन्छ त्यो ध्वनि हो भनेका छन्[५९] र कसैले चाहिं जसमा वस्तु, अलङ्कार र रसादि ध्वनित हुन्छन्, त्यो ध्वनि हो भनेका छन् ।[६०]

ध्वनिवादको पृष्ठभूमि

ध्वनि शब्दका लागि आलङ्कारिकहरू वैयाकरणका ऋणी छन् । वैयाकरण स्फोट रूप मुख्य अर्थलाई अभिव्यक्त गर्ने शब्दको निमित्त 'ध्वनि' को

५५. प्रतीयमानं पुनरन्यदेव वस्त्वस्ति वाणीषु महाकवीनाम् ।
एतत्प्रसिद्धावयवातिरिक्तं विभाति लावण्यमिवाङ्गनासु ।–ध्वन्यालोक

५६. शब्दवोध्यो व्यनक्त्यर्थः शब्दोऽप्यर्थान्तराश्रयः ।
एकस्य व्यंजकत्वेतदन्यस्य सहकारिता ।

५७. ध्वनति, ध्वनयति वा यः सः व्यञ्जकः शब्दः ध्वनिः ।

५८. ध्वन्यते अनेन इति ध्वनिः ।

५९. ध्वन्यते इति ध्वनिः

६०. ध्वन्यते अस्मिन्निति ध्वनिः ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रयोग गर्दछन् । आलङ्कारिकहरूले यसै साम्यको आधारमा ध्वनि शब्दलाई ग्रहण गरी यसको अर्थलाई विस्तृत एवं व्यापक तुल्याएका छन् । यस मतका प्रवर्त्तक प्रथम आचार्य आनन्दवर्द्धनले युक्तिहरूको सहायताले ध्वनि (व्यंग्य) को सत्ता वाच्यभन्दा पृथक् सिद्ध गरिदिएका छन् । उनले लेखेका छन्– व्याकरण समस्त विद्याहरूको मूल हुनाले विद्वान्हरूमा पहिलो स्थान वैयाकरणहरूको छ ।[६१]

फेरि ध्वनिको परिचयमा 'सूरिभिः कथितः' भनेर ध्वनिको विषयमा उनीभन्दा पूर्वकालमा नै विचार भइसकेको उनले संकेत गरेका छन् । वैयाकरणहरू सुनिने वर्णको लागि ध्वनिको व्यवहार गर्छन् । महाभाष्यमा 'अथवा प्रतीतपदार्थको लोके ध्वनिःशब्द उच्यते'– जसबाट पदार्थको प्रतीत हुन्छ, त्यसलाई लोकमा ध्वनि भनिएको छ भन्ने उल्लेख छ ।

भर्तृहरिका वाक्यपदीयमा भनिएको छ–उच्चारणोपयोगी अवयवहरूको संयोग र वियोगले जुन स्फोट उत्पन्न हुन्छ, त्यस शब्दबाट उत्पन्न शब्दहरूलाई विद्वान्हरू ध्वनि भन्दछन् ।

अनुपाख्येय प्रत्ययहरू तथा ग्रहण र अनुग्रहणद्वारा ध्वनिले प्रकाशित शब्दमा स्वरूपको निर्णय हुन्छ । स्वल्पयत्नले उच्चारित शब्दलाई पनि सम्पूर्ण पृथक्–पृथक् वर्णको रूपमा बुद्धिले ग्रहण गर्दैन भने शब्दको अभिव्यक्तिपछि टुक्रिएका खण्डहरूले गर्दा ध्वनि उत्पन्न हुन्छन्, तर तिनले स्फोट आत्मा भएको शब्दलाई टुक्र्याएर पनि टुक्र्याउन सक्तैनन् ।[६२]

पदप्रत्यक्षको अभावमा शब्द बोध हुँदैन । यदि वर्णात्मक शब्द

---

६१. प्रथमे हि विद्वांसो वैयाकरणाः,
व्याकरणमूलत्वात्सर्वविद्यानाम् ।– ध्वन्यालोक

६२. यः संयोगवियोगाभ्यां करणैरुपजन्यते ।
स: स्फोटः शब्दजः शब्दो ध्वनिरित्युच्यते बुधैः ।
प्रत्ययैरनुपाख्येयैः ग्रहणानुग्रहैस्तथा ।
ध्वनिप्रकाशिते शब्दे स्वरूपमवधार्यते ।
स्वल्पीयसापि यत्नेन शब्दमुच्चारिते मतिः ।
यदि वा नैव गृह्णाति वर्णं वा सकलं पृथक् ।
शब्दस्योर्ध्वमभिव्यक्तेर्वृत्तिभेदास्तु वैकृताः ।
ध्वनयः समुपोहन्ते स्फोटात्मा तैर्न भिद्यते ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अनित्य छ भने क्षणमात्रामा विनष्ट हुने वर्णहरूको एकसाथ मेल नहुनाले पद प्रत्यक्ष नै हुँदैन । अतः मध्यमा नादबाट व्यंग्य हुने स्फोटात्मक अखण्ड शब्दलाई नै वैयाकरणहरूले नित्य मानेका छन् र मध्यमा नादमा ध्वनिको व्यवहार गरेका छन् । जब हामी कुनै शब्दको उच्चारण गर्दछौं, श्रोताले त्यही उच्चारित शब्द सुन्दैन । हामीद्वारा उच्चारित शब्दले अर्को शब्दलाई उत्पन्न गर्दछ, दोस्रोले तेस्रोलाई । एवं रीतिले सन्तानरूपमा आएको शब्द नै श्रोताले सुन्दछ । यो शब्दज शब्द नै ध्वनि हो । वक्ताद्वारा उच्चारित शब्दहरूले हाम्रो मस्तिष्कमा नित्य स्फोटलाई जन्म दिन्छन् । यही स्फोट वैयाकरणहरूको ध्वनि हो ।

शब्दशक्ति

काव्यमा मुख्यतया शब्दशक्ति तीन मानिएका छन्— अभिधा, लक्षणा र व्यञ्जना ।

यी तीन शक्तिहरूले क्रमशः तीन अर्थ प्रकट गर्दछन्— वाच्य, लक्ष्य र व्यङ्ग्य ।

यी तीन अर्थ प्रकट गर्ने शब्दहरूलाई क्रमशः वाचक, लक्षक र व्यञ्जक भनिन्छ ।

अभिधा

कुनै बाधाविना सङ्केतार्थ (वाच्यार्थलाई) प्रकट गर्ने शक्तिलाई अभिधा भन्दछन् ।

अभिधा तीन प्रकारको हुन्छः—

(१) केवल समुदायशक्ति– यसमा पदका भिन्न-भिन्न अवयवबाट अर्थ ननिस्केर सिंगो पदबाट अर्थ निस्कन्छ । जस्तै– 'काठ, घर' आदि यिनमा 'का', 'ठ' तथा 'घ', 'र' को कुनै अर्थ छैन ।

(२) केवल अवयवशक्ति– यसमा पदका भिन्न-भिन्न अवयवहरूबाट निस्कने अर्थ मुख्य हुन्छ । जस्तै— 'पाचक' । यसमा 'पच्' धातु र 'अक' प्रत्यय दुवै मिलेर 'भान्से' अर्थ दिन्छन् र दुवैको आ-आफ्नो अर्थ छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(३) समुदाय–अवयव-उभयशक्ति— यसमा अवयवहरूबाट निस्कने अर्थ नै त्यस शब्दको रूढ अर्थ हुनजान्छ। जस्तै:— 'पङ्कज'। यहाँ 'पङ्क' र 'ज' दुवै मिलेर हिलोमा उत्पन्न हुने वस्तु भन्ने अर्थ जाहेर गर्दछन् तर रूढिद्वारा कमल भन्ने अर्थ प्रकाशित हुन्छ।

लक्षणा

कुनै शब्दको उच्चारण गर्नासाथ जुन अर्थ प्रतीत हुन्छ; त्यसलाई मुख्यार्थ भनिन्छ। कहिलेकाहीं यस मुख्यार्थले वक्ताको आशयलाई प्रकट गर्न सक्तैन। यस स्थितिमा अभिधाभन्दा भिन्न शक्तिको आवश्यकता पर्दछ र त्यसै शक्तिलाई लक्षणा भनिन्छ। यसका विषयमा भनिएको छ—

मुख्यार्थ बाधित भएमा रूढि अथवा प्रयोजनको कारणले मुख्यार्थ (वाच्यार्थ) सित सम्बद्ध अर्को अर्थको प्रतीति जसले गराउँछ, त्यसलाई लक्षण भनिन्छ।[६३]

लक्षणाका मुख्यतया आठ भेद छन्—

रूढी, प्रयोजनवती, शुद्धा, गौणी, उपादान, लक्षणलक्षणा, सारोपा, साध्यवसाना।

(१) रूढीलक्षणा– जहाँ कुनै विशिष्ट अर्थ वा व्यङ्ग्यार्थ हुँदैन, रूढी वा प्रचलनले गर्दा अन्वय नमिल्ने तथा मुख्यार्थ बाधित हुने वाक्य प्रयोग हुन्छ, त्यो रूढीलक्षणा कहिन्छ। जस्तै– 'काममा कुशल'। यहाँ 'कुशल' को अर्थ 'कुश ल्याउने व्यक्ति' भन्ने मान्ने हो भने वक्ताको अभिप्राय बाधित हुन्छ र 'कुशल' को लक्ष्यार्थ 'योग्य' भन्ने मान्नुपर्छ। तर यस्तो प्रयोग कुनै खास प्रयोजनका लागि गरिएको हुँदैन।

(२) प्रयोजनवती लक्षणा– यसमा कुनै खास किसिमको अर्थ (व्यङ्ग्यार्थ) बुझाउने अभिप्राय निहित हुन्छ। जस्तै– 'गंगामा झुपडी।' यहाँ जलमा झुपडी हुनु सम्भव नभएकाले मुख्यार्थ बाधित छ र लक्षणाद्वारा 'किनार' भन्ने अर्थ निस्कन्छ। यस्तो प्रयोगको प्रयोजन छ र त्यो हो शीतलता एवं पवित्रता भन्ने व्यङ्ग्य गर्नु।

---

६३. विश्वनाथ– साहित्यदर्पण।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(३) शुद्धा लक्षणा– मुख्यार्थ र लक्ष्यार्थमा कार्यकारण आदि सम्वन्ध देखाइएमा शुद्धा लक्षणा हुन्छ । जस्तै– 'घिउ आयु हो ।' यहाँ घिउ आयुका कारणका रूपमा छ ।

(४) गौणी लक्षणा– यसमा मुख्यार्थ र लक्ष्यार्थका बीच सादृश्य सम्बन्ध देखाइन्छ । जस्तैः– 'यो गोरु हो ।' अर्थात् मानिस गोरुजस्तै मन्द-बुद्धि छ ।

(५) उपादान लक्षणा– यसमा मुख्यार्थका साथै लक्ष्यार्थको पनि बोध हुन्छ । जस्तैः–'खुकुरी घरमा पस्छ ।' यहाँ खुकुरीका साथै खुकुरीधारी मानिसको प्रवेश पनि लक्ष्य छ ।

(६) लक्षण लक्षणा– यसमा मुख्यार्थले लक्ष्यार्थका निम्ति आफ्नो अर्थको त्याग गर्नु पर्दछ । जस्तैः—

'गंगामा झुपडी ।' यहाँ 'गंगा' ले 'तीर' भन्ने लक्ष्यार्थका निम्ति 'जलप्रवाह' भन्ने अर्थको त्याग गर्नुपरेको छ ।

(७) सारोपा लक्षणा– यसमा मुख्यार्थबोधक शब्दका साथै लक्ष्यार्थबोधक शब्द पनि रहन्छ । जस्तैः–

'यो मानिस गोरु हो ।' यसमा मुख्यार्थबोधी मानिस र लक्ष्यार्थबोधी गोरु दुवै शब्द छन् ।

(८) साध्यवसाना लक्षणा– यसमा लक्ष्यार्थबोधक शब्दमात्र रहन्छ । जस्तैः– 'यो गोरु हो ।'

यिनै मुख्य भेदहरूका आधारमा लक्षणाका ८० भेद मानिएका छन् ।

व्यञ्जना

अभिधा र लक्षणा शक्ति एक–एक अर्थ बुझाएर शान्त भएपछि व्यङ्ग्य अर्थ व्यक्त गर्न जुन शक्तिको आवश्यकता हुन्छ, त्यसलाई व्यञ्जना भनिन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

व्यञ्जनाका भेद

व्यञ्जना शक्ति मूलतः दुई प्रकारको छ— शाब्दी र आर्थी।

शाब्दीका दुई रूप छन्— अभिधामूला र लक्षणामूला।

(क) अभिधामूला— संयोग, वियोग, विरोध आदिका कारणले अनेकार्थी शब्दहरूको यौटा अर्थ निश्चित भएपछि अर्को अर्थ (व्यङ्ग्यार्थ)को बोध गराउने शक्तिलाई अभिधामूला व्यञ्जना भनिन्छ। जस्तै– 'हरि शङ्खचक्रयुक्त छन्।' यसमा 'हरि' पदका विष्णु, बाँदर, सिंह आदि अनेक अर्थ उपस्थित हुन्छन्। यीमध्ये कुन अर्थ लिने भन्ने सन्देह भएमा शङ्खचक्रको संयोग सधैं विष्णुसित हुने हुँदा संयोगवश हरिको अर्थ विष्णु नै निश्चित हुन्छ। अब 'हरि' पदको अर्को अर्थको बोध गराउन खोजियो भने त्यो बोध गराउने काम अभिधामूला शाब्दी व्यञ्जना शक्तिले गर्दछ।

(ख) लक्षणामूला– जसद्वारा प्रयोजनवती लक्षणाको प्रयोजन प्रकट हुन्छ, त्यसलाई लक्षणामूला व्यञ्जना भनिन्छ।[६४] 'गंगामा झुपडी' भन्ने वाक्यमा 'तोर' भन्ने अर्थ बुझाएर लक्षणा शान्त भएपछि शीतलता र पवित्रताको आधिक्य भन्ने अर्थ व्यञ्जनाले दिन्छ र त्यस्तो व्यञ्जना लक्षणामूला कहिन्छ।

आर्थी व्यञ्जना— वक्ता, बोद्धव्य आदिका कारणले वाच्यार्थ र लक्ष्यार्थभन्दा भिन्न विलक्षण व्यङ्ग्य अर्थको प्रतीति गराउने शक्ति आर्थी व्यञ्जना हो। उदाहरण;—

बेला बसन्त अनि मन्मन चित्त मथ्छ
चौतर्फ शीतल सुगन्ध समीर चल्छ।
यो बाग–कुञ्ज सुषमा लिई होश हर्छ
टाढा भए पनि कसो अब गर्नुपर्छ॥

ध्वनिविरोधी मत

मोटा–मोटी रूपमा ध्वनिकारले अभाववादी, अन्तर्भाववादी गरी

६४. विश्वनाथ— साहित्यदर्पण

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

चार थरी विरोदी मतहरू उपस्थापित गरी तिनको खण्डन गरेका छन् ।

(१) अभाववादी—यिनीहरूका विचारमा ध्वनि पूर्वाचार्यहरूद्वारा वर्णित छैन, यो अज्ञात र अप्रसिद्ध छ । यसमा काव्यगुण हुँदैन । सहृदयजनको मनलाई आनन्दप्रदान गर्ने शब्दार्थमय वस्तुमा नै काव्यत्व हुन्छ, ध्वनिरूपी काव्यमा आनन्द दिने शक्ति हुँदैन ।

(२) अन्तर्भाववादी– यस मतअनुसार पहिले त ध्वनि नामको अपूर्व वस्तु हुँदै–हुँदैन किनभने रमणीयताको प्रतिपादक मानिएको त्यस ध्वनिको चमत्कारकारी अलङ्कार आदिमा नै अन्तर्भाव भइहाल्छ । अनादिकालदेखि प्रसिद्ध रहेको ध्वनि शब्दको लोपको भय छ भने अलङ्कार आदिमध्ये कुनै एक रमणीय पदार्थमा ध्वनिको व्यवहार गर्न सकिन्छ । तर यसवाट अपूर्व ध्वनिको सिद्धि भने हुँदैन ।

(३) लक्षणावादी— लक्षणाशक्तिका पक्षपाती (उद्‌भट, वामन आदि) विद्वान्हरू लक्षणा नामक गौणी वृत्तिद्वारा नै ध्वनि नामक काव्यको व्यङ्ग्यार्थ बोध हुन्छ भन्ने मान्दछन् र यसरी ध्वनिको आत्मारूपी व्यङ्ग्यार्थको बोध गराउने व्यञ्जनाशक्तिलाई अस्वीकार गरी प्रकारान्तरले ध्वनिलाई नै अस्वीकार गर्दछन् ।

(४) अनिवर्चनीयतावादी— ध्वनिको स्वरूप निर्धारण गर्न असमर्थ भएका कतिपय विद्वान्हरू ध्वनि नामक उत्तम काव्यको स्वरूपलाई वाणीको अगोचर विषय मान्दछन् र त्यसलाई अवर्णनीय ठान्दछन् ।

त्यसैले यिनीहरू अनिर्वचनीयतावादी कहलाउँछन् ।

विरोधी मतहरूको खण्डन

उपर्युक्त विरोधी मतहरूको ध्वनिकार आनन्दवर्द्धनले एक–एक गरेर खण्डन गरेका छन् ।

जसको विवरण निम्नलिखित छ:—

(१) अप्रसिद्ध हुनाले ध्वनि छैन भन्नेहरू तथा समस्त अभाववादीहरूका विरुद्ध उनको भनाइ छ—

प्रसिद्ध प्राचीन पद्धतिभन्दा भिन्न मार्गको अवलम्बन गर्ने 'ध्वनि' मा काव्यत्वको अभाव हुनाले 'ध्वनि' लाई स्वीकार गर्न सकिन्न भन्ने भनाइ

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

ठीक छैन । किनभने लक्ष्यको अनुसार नै लक्षण गरिन्छ । लक्ष्य अप्रसिद्ध वा अज्ञात भएको भए पो 'ध्वनि' को सिद्धिमा बाधा हुन्थ्यो । तर कुरो यस्तो छैन । 'ध्वनि' नामक लक्ष्यलाई परीक्षा-- निकष (जाँच– कसी) मा घोटी परीक्षण गर्दा वास्तवमा 'ध्वनि' नै सहृदयजनका लागि आनन्दकारी छ र त्यो नै काव्यको प्राणभूत सारतत्त्व हो भन्ने सिद्ध भइसकेको छ । त्यसकारण दुराग्रही पुरातनपन्थीहरूको दृष्टिमा नै त्यो अप्रसिद्ध छ । यस प्रसंगमा उनीहरूको त्यहाँ (ध्वनि–बोध) सम्म गति नपुगेको हो भन्नुबाहेक अरू केही भन्न सकिन्न ।

भनाइको सार के भने प्रधान वा अप्रधान रूपले व्यङ्ग्यार्थ (ध्वनि) जहाँ हुन्छ, त्यसैलाई उत्तम वा मध्यम काव्य भनिन्छ । त्यसभन्दा भिन्न त 'चित्र' नामक अधम काव्य नै हुन्छ । अर्थात् उत्तम वा मध्यम काव्यमा प्रधान वा गौण रूपमा ध्वनि अवश्य रहन्छ ।

(२) अन्तर्भाववादीहरूले आनन्ददायी त्यस 'ध्वनि' को अलङ्कार, गुण, रीति र वृत्तिमा अन्तर्भाव हुन्छ भनी जो भनेका छन्, त्यो पनि उचित छैन, किनभने केवल वाच्य–वाचक (अर्थ र शब्द) को आश्रय लिएर रहने अलङ्कार आदिमा व्यङ्ग्य–व्यञ्जकको आश्रय लिएर रहने अलौकिक आनन्ददायी 'ध्वनि' को अन्तर्भाव हुन सक्तैन । वाच्य र वाचकको आश्रय लिएर रहने चमत्कारकारी अथवा शोभावर्द्धक अलङ्कार आदि तत्त्व त ध्वनिका उपकारक हुन्, ती स्वयं ध्वनिरूप होइनन् ।

भक्तिवादी वा लक्षणावादी मतको खण्डन

ध्वनिको रूप विलक्षण हुनाले लक्षणा ध्वनि हुन सक्तैन । किनभने लक्षणाभन्दा ध्वनिको स्वरूप भिन्न छ । स्वरूपभेदले नै एक पदार्थलाई अर्को पदार्थदेखि भिन्न गराउँछ । यसैले लक्षणा ध्वनि होइन । लक्षणा त उपचार मात्र हो, अर्थात् एक आरोपित गौणी वृत्ति । यसरी दुवै बेग्लै छन् र दुवैमा एकता हुन सक्तैन । जुन व्यङ्ग्यप्रधान काव्यमा वाच्य र वाचकभन्दा अत्यन्त विलक्षण व्यंग्यरूप अर्थको व्यञ्जनावृत्तिद्वारा प्रकाशन हुन्छ, त्यसैलाई ध्वनि भनिन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अनिर्वचनीयतावादको खण्डन

सरस विवेचक जनको आस्वादयोग्य ध्वनिलाई अनिर्वचनीय भन्ने व्यक्तिहरू पनि पूर्ण विवेचक होइनन् । किनभने अनेकौं युक्तिहरूद्वारा ध्वनिको विवेचन र वर्गीकरणसमेत गर्न सकिने भएकोले ध्वनिलाई अनिर्वचनीय भन्ने हो भने सबै वस्तु अनिर्वचनीय हुन जानेछन् ।

अभिनवगुप्त— आनन्दवर्द्धनपछि ध्वनिको विरोधमा उपस्थित मत-हरूको खण्डन गरी गुप्तले ध्वनिको प्रतिष्ठा बढाएका छन् । यिनका तर्कहरू अत्यन्त सशक्त छन् । वास्तवमा अभिवनगुप्तको 'ध्वन्यालोक' मा लिखित वृत्ति वा व्याख्याको विना ध्वनिविरोधीको खण्डन हुन सक्ने थिएन । ध्वनि-कारलाई गुप्तले गर्दा प्रतिष्ठा प्राप्त भयो ।

मम्मट— यिनको विचारमा ध्वनिका भेदहरूका आधारमा अभिधाको अतिरिक्त व्यञ्जनाको स्वीकृति आवश्यक छ । लक्षणाको खास गरेर प्रयोजन-वती लक्षणाको सिद्धि व्यङ्ग्यार्थको अस्तित्व स्वीकार नगरी हुन सक्तैन । व्यङ्ग्यार्थ नै लक्षणाको उद्देश्य हो । अभिधामूल ध्वनिलाई देख्ता पनि व्यञ्जनावृत्तिको अनिवार्य आवश्यकता सिद्ध हुन आउँछ । यसका संलक्ष्यक्रम-व्यङ्ग्य र असंलक्ष्यक्रमव्यङ्ग्य, यी दुवै भेदमध्ये असंलग्नक्रमव्यङ्ग्यमा पर्ने रसादि ध्वनिहरू स्वशब्द वाच्य हुन सक्तैनन् ती व्यङ्ग्य नै हुन्छन् । संलक्ष्य-क्रमव्यङ्ग्यको शब्दशक्त्युद्भव भेदमा अभिधा, प्रकरण आदिको कारणले एक अर्थ नियन्त्रित भएको अवस्थामा अप्राकरणिक अर्थको लागि व्यञ्जना-वृत्ति मात्र आवश्यक हुन जान्छ । (त्यही व्यञ्जनावृत्ति ध्वनिको आधार हो ।) मम्मटले तात्पर्यार्थवादी (अभिहितान्वयवादी र अन्विताभिधानवादी) मतहरूको पनि खण्डन गरेका छन् ।

अभिहितान्वयवादी (मीमांसक) हरू यद्यपि वाच्य, लक्ष्य र व्यङ्ग्यबाहेक तात्पर्यार्थ नामक चौथो अर्थ स्वीकार गर्न जोड दिन्छन् । तर जुन मतमा अपदार्थ भएको विशेष रूप वाक्यार्थ अभिधाद्वारा अनुपस्थित हुन्छ र तात्पर्य वृत्तिद्वारा वाक्य प्रतिपाद्य हुन्छ, त्यहाँ व्यङ्ग्यार्थ त वाच्यार्थभन्दा पनि दूरगामी हुने भएकोले अभिधेय हुन सक्तैन । व्यङ्ग्यार्थ अभिधा, लक्षणा वा तात्पर्यार्थद्वारा व्यक्त हुँदैन र व्यञ्जनावृत्ति आवश्यक छ ।

अन्विताभिधानवादी अन्वित पदार्थमा नै संकेत ग्रहणको शक्ति

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मान्दछन् । यसमा वाच्यार्थ विशेषरूप नभई अतिविशेषरूप हुन्छ । यस अतिविशेषरूप वाच्यार्थबोधको निमित्त व्यञ्जनावृत्तिको स्वीकृति आवश्यक छ ।

भट्टलोल्लट आदि आचार्यहरू प्रबल प्रेरित एक वाणले एउटै वेगरूप व्यापारद्वारा रिपुको कवच र मर्मभेद गरी प्राण हरण गरिदिएझैं सुकविप्रयुक्त एक शब्दले एउटै अभिधा नामक व्यापारद्वारा पदार्थको उपस्थिति र अन्वय-बोध गरी व्यङ्ग्यार्थको प्रतीतिसमेत गरिदिने हुनाले व्यङ्ग्यार्थलाई पनि वाच्यार्थ मान्दछन् । "यत्पर: शब्द: स: शब्दार्थ:" उनीहरूको कथन छ । तर यिनको मतको विरोधमा मम्मटको कथन छ, यस्तो भन्नेहरू तात्पर्यका ज्ञाता होइनन् र मूर्ख हुन् । अभिधालाई दीर्घतर व्यापार मान्ने हो भने 'ए बाहुन ! तिम्रो छोरो जन्म्यो' र 'ए बाहुन ! तिम्री कन्या गर्भवती भई' जस्ता वाक्यहरूमा व्यङ्ग्य हुने हर्ष र शोक पनि वाक्य नै हुने भए । अनि फेरि लक्षणा पनि किन चाहियो ? लक्ष्यार्थको बोध पनि त अभिधाबाटै भइ-जाला । तर त्यसो भएमा मीमांसामा श्रुति, लिंग, वाक्य, प्रकरण, स्थान र समाख्यान— यी ६ मा पूर्वका बलवत्तर हुन्छन् भन्ने जुन सिद्धान्त छ, त्यो निरर्थक हुन जाने भयो । किनभने त्यहाँ विधि पनि व्यङ्ग्य हुनजाने भयो । यी तीन कारणहरूले गर्दा अभिधालाई दीर्घतर व्यापार मान्न सकिन्न । वाचक र व्यञ्जक शब्द भिन्न-भिन्न हुन्छन् ।

लक्षणाद्वारा पनि व्यङ्ग्यार्थ (ध्वनि) गतार्थ हुन सक्तैन । व्यञ्जनाको कार्य लक्षणाबाट सम्पन्न हुन सक्तैन । लक्षणामा मुख्यार्थको बाधा परमावश्यक छ, तर व्यञ्जनामा मुख्यार्थमा बाधा आवश्यक छैन । वरु निषेधात्मक वाक्यबाट विधिअर्थ ध्वनि हुन्छ ।

जस्तै— 'यहाँ सुत्छिन् मेरी सासू, वहाँ म, यो दिउँसै हेरिराख ।
रतौंधी भएका ए पथिक ! मेरो शैय्यामा सुत्न नआउनू ।'

यहाँ व्यभिचारिणी स्त्रीको मुखबाट निस्केको 'सुत्न नआउनू' भन्ने निषेधपरक वाक्यमा संकेतहरूको कारणले गर्दा 'सुत्न आउनू' भन्ने विधिपरक अर्थ अभिधाबाट सिद्ध हुँदैन । मुख्यार्थमा बाधा नभएकोले लक्षणाबाट पनि सिद्ध हुन सक्तैन । फेरि वाच्यार्थ र लक्ष्यार्थको सम्बन्ध नियत हुन्छ, तर व्यङ्ग्यार्थको नियत र अनियत दुवै हुन्छ । लक्ष्यार्थभन्दा पछिबाट प्रतीत हुने भएकोले व्यङ्ग्यार्थ त्यसभन्दा फरक हुन्छ ।

ध्वनिप्रस्थापनको क्रममा मम्मटले वेदान्ती तथा वैयाकरणहरूको 'अखण्डार्थतावाद' को खण्डन गरेका छन् । वेदान्ती अभिधा, लक्षणा र

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

व्यञ्जनालाई मायाजगत्को वस्तु मान्दछन् । त्यसैले तिनलाई माया ठानी अखण्डार्थतावादको प्रतिपादन गर्दछन् । तर मम्मटको के भनाइ छभने सिद्धान्त जेसुकै भए पनि व्यवहारमा त ती वेदान्तीहरूले संसारको अस्तित्व मान्नैपर्छ । अनि सांसारिक व्यवहारको लागि पद–पदार्थको कल्पना गर्नैपर्छ । त्यस परिस्थितिमा ती वाक्यहरूमा, जुन प्रत्यक्षत: निषेधपरक छन्, किन्तु वास्तवमा विधिपरक छन्, व्यञ्जनावृत्तिको अवस्थिति मान्नैपर्छ । वैयाकरणहरू स्फोटवादी छन् । उनीहरूको मतमा स्फोट रूप शब्दब्रह्म अद्वैत एवं अखण्ड रूप छ । तसर्थ उनीहरू पदमा, वर्ण र वाक्यमा पदहरूको पृथक् अस्तित्व मान्दैनन् । यसरी यी पनि अखण्डार्थतावादी भए । तर अल्पज्ञ बालकहरूको लागि भए पनि वैयाकरणहरू पद, वाक्य आदिको विश्लेषण त गर्छन् नै । यसप्रकार व्यवहारमा वाक्यको खण्ड स्वीकार गरेपछि शब्दको स्वतन्त्र अस्तित्व तिनले मान्नैपर्छ अनि स्वतन्त्र शब्दशक्तिहरूको कल्पना पनि गर्नैपर्छ । फलत: ती स्वतन्त्र शब्दशक्तिहरूमा व्यञ्जना स्वीकार गर्नैपर्छ । किनभने निषेधपरक अर्थको विधिपरक अर्थ अभिधा वा लक्षणाशक्तिद्वारा व्यक्त हुन सक्तैन ।

नैयायिक महिमभट्टले व्यञ्जनाको अन्तर्भाव अनुमानमा गर्न खोजेका छन् । उनले 'भ्रम धार्मिक'[६५] इत्यादि श्लोकलाई उदाहरणको रूपमा राखेका छन् । यसमा वाच्यार्थ विधि–रूप छ, अभिप्रेतार्थ निषेध–रूप । यहां यो निषेध–रूप अर्थ ध्वनिवादीहरू व्यञ्जनावृत्तिबाट झिक्छन् । महिमभट्टचाहिं कुकुरदेखि डराउने मानिस सिंहको नाउँ सुनेर झन् डराई विधि–रूप अर्थलाई अनुमानद्वारा ग्रहण गर्छ भन्छन् । मम्मटले यस विचारलाई दोषपूर्ण मानेका छन् । उनको विचारमा अनुमानको लागि चाहिने हेतु यहाँ छैन र केवल हेत्वाभास छ । पक्षसत्त्व, सपक्षसत्त्व र विपक्षव्यावृत्तत्व– यी तीन शुद्ध हेतुको अभाव भएकोले यहाँ अनुमान हुन सक्तैन ।

यसरी अभिनवगुप्त र मम्मट यी दुवैले विरोधीहरूका समस्त मतको तर्कयुक्त ढंगले खण्डन गरी ध्वनिको स्थापना गरेका छन् र काव्यलाई ध्वनिको

---

६५. भ्रम धार्मिक विश्वस्त: स: श्वाद्यमारि तस्तेन ।
गोदावरीकच्छ कुञ्जवासिना दृप्त सिंहेन ।
अर्थात् हे धर्मात्मा ? नि:शङ्क भएर डुल । गोदावरीका तीरको कुञ्जमा वस्ने प्रचण्ड सिंहले त्यस कुकुरलाई आज मारिदियो ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कुनै-न कुनै रूपले अनुप्राणित भएर नै सफल हुने मानेका छन् । आनन्दवर्द्धन यदि ध्वनिमतका स्थापक हुन् भने त्यसका कुशल व्यवस्थापक हुन् अभिनवगुप्त र मम्मट ।

ध्वनि-स्थापना

ध्वनिको स्वरूप— आनन्दवर्द्धनका विचारमा व्यङ्ग्यार्थ नै ध्वनि हो, त्यो काव्यको आत्मा हो । उनले भनेका छन् — 'जुन अर्थ (व्यङ्ग्यार्थ वा ध्वनि) सहृदयजनद्वारा प्रशंसित छ, जसलाई काव्यको आत्मा भनिएको छ, त्यसका वाच्य र प्रतीयमान गरी दुई भेद छन् ।' वाच्यार्थ अलङ्कार, गुण, रीति आदिका रूपमा प्रख्यात छन् ।

प्रतीयमान अर्थ भनेको व्यङ्ग्यार्थ हो, यो महाकविहरूका वाणीमा त्यसँगरी झल्कन्छ, जसरी सुन्दरीहरूका प्रसिद्ध सुन्दर अंगहरू (मुख, नयन, वक्ष आदि) बाट अलग-अलग रूपमा होइन कि समन्वित रूपमा एक विशेष प्रकारको लावण्य वा हिस्सी झल्कन्छ ।

प्रतीयमान अर्थ कस्तो हुन्छ र वाच्यार्थभन्दा त्यो कति प्रकारले कसरी भिन्न हुन्छ भन्ने कुरा ध्वनिकारले उदाहरण दिएर स्पष्ट गरेका छन्–

'डुल हे धार्मिक ! विश्वस्त भई त्यो कुकुर मारियो आज ।
गोदावरीतटकुञ्जवासी त्यस गर्वित सिंहद्वारा ।'

यहाँ वाच्यार्थअनुसार भ्रमणकार्यको विधान छ तर यो कथन यौटी कुलटाको हो, ऊ गोदावरी तटवर्त्ती कुञ्जमा आफ्नी प्रेमीलाई भेट्न जाने गर्दथी । यौटा फूल टिप्न जाने धार्मिकले उसको मिलनकार्यमा बाधा उपस्थित गर्दथ्यो । कुलटा कसँगरी यस धार्मिकलाई आफ्नो गुप्तमिलनस्थलदेखि पन्छाउन चाहन्थी तर सोझै निषेध गर्न सक्तैनथिई । तसर्थ उसले 'भ्रमण-कार्य निश्चिन्त भएर गर' भन्ने विधि-कथनद्वारा 'सिंहको डर छ भने त्यहाँ नजानू' भन्ने निषेधको अभिप्राय प्रकट गरी । कुक्कुरदेखि डराउने मान्छे सिंहदेखि नडराउने कुरै भएन अनि कुलटाको मार्गको बाधा स्वत: पन्छिने भयो । यहाँ वाच्यार्थ विधि-रूप छ र 'अब सिंहको डर भए नजानू' भन्ने जुन अर्थ निस्कन्छ, त्यो नै प्रतीयमान अर्थ हो । त्यो अर्थ शब्द वा वाच्यार्थबाट निस्केको होइन, व्यङ्ग्यार्थ हो ।

ध्वनिको लक्षण

जुन काव्यमा शब्द अथवा अर्थ (वाच्यार्थ) ले प्रतीयमान अर्थ

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(व्यङ्ग्यार्थ) को सिद्धिका लागि आफ्नो अर्थको समर्पण गरिदिन्छ र व्यञ्जनावृत्तिद्वारा कुनै विशेषार्थ (प्रतीयमान अर्थ) लाई व्यक्त गर्दछ, त्यस्तो व्यङ्ग्यार्थमक काव्यविशेष ध्वनि कहिन्छ।[६६]

यस व्यङ्ग्यार्थको अभिव्यक्तिका लागि शब्द र अर्थ दुवैले एक–अर्कालाई सहयोग दिन्छन्, अर्थात् शब्द र अर्थ (वाचक र व्यङ्ग्य) दुवैबाट ध्वनन व्यापार हुन्छ र यो परस्परविरुद्ध रूपमा नभई सहकारी रूपमा हुन्छ।

वाच्य, लक्ष्य र व्यङ्ग्य (ध्वनि)

ध्वनिकारले वाच्यार्थभन्दा वस्तु रूप, अलङ्कार रूप र रसादि रूप व्यङ्ग्यार्थ भिन्न हुन्छ भन्ने दर्शाएका छन्—

(१) वाच्यार्थ विधिरूप छ भने व्यङ्ग्यार्थ निषेधरूप हुन्छ। जस्तै– 'डुल धार्मिक ! विश्वस्त भई ··· ···'

(२) वाच्यार्थ निषेधरूप छ भने व्यङ्ग्यार्थ विधिरूप हुन्छ। जस्तै—

'सासू यहाँ सुत्छिन् मस्तसँग, म सुत्छु यहां दिनमै हेरिराख,
ए रतन्धा पथिक ! हाम्रा शय्यामा नआउनू पछारिन।'

यहाँ कुनै चरित्रहीन स्त्री पथिकलाई आफ्नो शय्यामा नआउनू भन्दछे तर विशेषार्थसूचक शब्दहरू (मस्तसंग, दिनमै, रतन्धा) का सहायताबाट सासूका शय्यामा नगएर मेरामा नै आउनू भन्ने विधि व्यङ्ग्य छ।

मम्मटअनुसार वाच्य र व्यङ्ग्यका भेदक अनेक हुन्छन्।

(१) बोद्धा— यसको अर्थ ध्वनिको मर्मलाई बुझ्नसक्ने सहृदय पाठक हो। वैयाकरण र कोशकारले ध्वनिको काव्यात्मक स्वरूप र मर्मलाई बुझ्न, बुझाउन सक्तैनन्, किनभने व्याकरण र कोशबाट वाच्यार्थको मात्र बोध हुन्छ। त्यसकारण वाच्यार्थका ज्ञाता (बोद्धा) शब्दार्थविद् हुन्छन् तर व्यङ्ग्यार्थका ज्ञाता (बोद्धा) काव्यमर्मज्ञ नै हुन्छन्। यसरी यी दुवैका ज्ञातामा भेद छ।

(२) स्वरूप– वाच्यार्थ विधिपरक हुन्छ भने व्यङ्ग्यार्थ निषेधपरक हुनजान्छ र वाच्यार्थ निषेधपरक छ भने व्यङ्ग्यार्थ विधिपरक हुनजान्छ।

---

६६. आनन्दवर्द्धन– ध्वन्यालोक।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यसबाट वाच्यार्थ र व्यङ्ग्यार्थमा भेद देखिन्छ ।

(३) प्रतीतिकाल– पहिले वाच्यार्थको बोध हुन्छ अनि व्यङ्ग्यार्थको, दुवैको प्रतीति एकसाथ हुँदैन ।

(४) आश्रय— वाच्यार्थको आश्रय (आधार) शब्द हो, तर व्यङ्ग्यार्थको आश्रय शब्द, प्रकृति, प्रत्यय, वर्ण, पदरचना आदि अनेक हुन्छन् ।

(५) निमित्त— यसको आशय अर्थबोधको कारण हो । वाच्यार्थ-बोधको कारण व्याकरण, कोशादिरूप शब्दानुशासनको ज्ञान हो र व्यङ्ग्यार्थ बोधको कारण निर्मल प्रतिभाद्वारा प्राप्त हुने दोष–गुणको विवेक गर्न सक्ने बुद्धिसहितको शब्दानुशासनको ज्ञान हो ।

(६) कार्य— वाच्यार्थको कार्य अर्थबोधमात्र हो र त्यसलाई शब्दार्थका ज्ञाताले बुझ्दछन् तर व्यङ्ग्यार्थको कार्य चमत्कारको उत्पत्ति हो र त्यसलाई काव्यमर्मज्ञले मात्र बुझ्दछन् ।

(७) वाच्यार्थ एउटै हुन्छ र त्यो एकका लागि हुन्छ । व्यङ्ग्यार्थ अनेक हुन्छन् । जस्तै —'सूर्य अस्ताए ।' यस वाक्यको वाच्यार्थ हो, 'साँझ प-यो' र त्यो एउटै छ । यसको व्यङ्ग्यार्थ ज्ञाताअनुसार अनेक हुन्छ । गोठालाहरूका बीच यसको व्यङ्ग्यार्थ हो, ,गाई फर्काएर घर लग्ने वेला भयो', चोरका लागि 'चोर्न जाने वेला भयो', गृहिणीका लागि 'साझबत्ती बाल्ने' अथवा 'भात–भान्सा गर्ने समय भयो' आदि आदि ।

(८) विषय— वाच्यार्थको प्रतिपादन एक व्यक्तिलाई लक्ष्य गरेर गरिन्छ भने व्यङ्ग्यार्थको विधान त्यसभन्दा भिन्न व्यक्तिलाई लक्ष्य गरेर पनि गरिन्छ ।

लक्ष्यार्थभन्दा व्यङ्ग्यार्थ भिन्न हुन्छ–

लक्षणाशक्तिद्वारा लक्ष्यार्थको बोध हुन्छ र व्यञ्जनाशक्तिद्वारा व्यङ्ग्यार्थको । लक्ष्यार्थका हेतु रूढी अथवा प्रयोजन हुन्छन् र त्यसका निम्ति मुख्यार्थमा बाधा आवश्यक छ तर व्यङ्ग्यार्थको हेतु प्रयोजन नै हो र त्यसका निम्ति नित्यमेव मुख्यार्थमा बाधा आवश्यक छैन किनभने व्यङ्ग्यार्थ अभिधा-मूलक पनि हुन्छ र लक्षणामूलकमा पनि त्यो तब प्रकट हुन्छ, जब लक्षणाद्वारा वाक्यमा अन्वय या अर्थसंगति बसिसक्छ । वाच्यार्थ र लक्ष्यार्थको सम्बन्ध नियत हुन्छ तर व्यङ्ग्यार्थको वाच्यार्थका साथ नियत–अनियत दुवै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सम्बन्ध हुन्छन् । लक्ष्यार्थ पछि प्रकट हुने हुँदा व्यङ्ग्यार्थ र लक्ष्यार्थमा बोध-कालको पनि अन्तर छ ।

यसबाट के निष्कर्ष निस्कन्छ भने व्यङ्ग्यार्थ र लक्ष्यार्थभन्दा भिन्न हुन्छ र ध्वनि विविध व्यङ्ग्यार्थहरूको समष्टिगत रूप हो ।

ध्वनिभेद

समग्ररूपमा अथवा मूलरूपमा ध्वनि तीन छन्— रसध्वनि, वस्तुध्वनि र अलङ्कारध्वनि ।

(१) रसध्वनि— जहाँ रस नै मुख्य अभिप्रेत हुन्छ वा रसको अभि-व्यक्ति नै प्रमुख हुन्छ र काव्यपाठ गर्नासाथै कुनै क्रमविना रसबोध हुनजान्छ, त्यसलाई रसध्वनि भनिन्छ। यसलाई असंलक्ष्यक्रमव्यङ्ग्य ध्वनिको नाम दिएएको छ ।

उदाहरण—

बालक बबुरो द्विजशुकनामा हुँ म परेको छू पिंजरामा
मकन हरे शिव शान्ति र चैन सपनाविच पनि रतिभर छैन ।–लेखनाथ

यहाँ वाक्यार्थबोधकासाथै करुण रसको अनुभव हुने हुँदा यो रस ध्वनिको उदाहरण हो। यसैगरी रसाभास, भाव, भावाभासजस्ता ध्वनि हुन्छन् र ती रसध्वनि कहिन्छन् ।

(२) वस्तुध्वनि— जहाँ कुनै विषयवस्तु नै प्रधान भएर व्यक्त हुन्छ, त्यसलाई वस्तुध्वनि भनिन्छ ।

उदाहरण—

'मिल्दैन पथिक ! नक्कली पथरिलो गाउँमा यहाँ केही,
बस मह–गोरसधारा स्वाद लिनामा भए स्नेही ।' –सोमनाथ

यहाँ नक्कली वस्तु छैन, मह, दूध, दही, घिउमा रुचि छभने बस भन्ने वाच्यार्थ छ र नक्कल–फक्कल त यहाँ पाइँदैन तर महंगो रस (गाउँले नारी-सुख) मा अभिरुचि छ भने बस भन्ने व्यङ्ग्यार्थ छ । फलतः यसमा प्रेमक्रीडा-रूप वस्तुध्वनि छ ।

(३) अलङ्कारध्वनि– जहाँ अलङ्काररूपी ध्वनि रहन्छ, त्यसलाई

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अलङ्कारध्वनि भन्दछन् ।

उदाहरण—

प्रभु भनि हरिलाई भायनामा वसाएँ,
मननयन दुई यी नाथलाई चढाएँ ।
नय–विनय दुवै यी छन् उहाँका पियारा
भनि हरदम गर्छन् भक्त सारा पुकारा ।।[६७]

यहाँ वाच्यार्थपछि मन–नयन, नय–विनय यस्ता शब्दशक्तिका बलले विरोध अलङ्कार व्यङ्ग्य भएकाले अलङ्कारध्वनि छ ।

रस रसध्वनिमा मात्र नरहेर वस्तु तथा अलङ्कारध्वनिमा पनि रहन्छ । जस्तै, उदाहरण दुईमा शृङ्गारभाव र उदाहरण तीनमा भक्तिभाव छ । फरक के छ भने अघिल्लामा रसास्वादन कुनै क्रमविना तत्काल हुन्छ र पछिल्ला दुईमा वाच्यार्थ, लक्ष्यार्थ र व्यङ्ग्यार्थ यस क्रमले हुन्छ ।

यिनै तीन मूलध्वनिका आधारमा ध्वनिका अनेक भेद हुन जान्छन् ।

---

६७. साहित्य–प्रदीप

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वक्रोक्तिवाद

संस्कृत–साहित्यमा आलोचनाको सुदीर्घ परम्परा रहेको छ । काव्यको आत्मा के हो र काव्य-सौन्दर्य कुन तत्त्वमा निहित छ, यसको गवेषणाको सन्दर्भमा काव्यशास्त्रीहरूले सूक्ष्म दृष्टिले गहन विचार गरेका छन् । तर यस प्रयासमा हरेकले आंशिक सफलता मात्र पाएका छन् ।

प्रथम आचार्य भरतले (इसाको प्रथम शताब्दी) नाटकको विवेचनाका क्रममा नाटकमा रसको प्रधानता रहन्छ भने औ रस-सूत्रलाई जन्म दिए । उनीपछि लामो विराम-काल रह्यो र अनि भामह (ईसाको षष्ठ शताब्दी) आए । यिनले अलङ्कार-सम्प्रदायको स्थापना गरे औ काव्यको वास्तविक सौन्दर्य अलङ्कारमा नै अवस्थित छ भने । यिनले शब्दार्थ-युगललाई काव्य माने । उनकै समसामयिक वा केही पछि दण्डी थिए । यिनी पनि अलङ्कारवादी भए । तर यिनले गुण र रीतिको विवेचना गरी गुण रीतिको आधार हो भनी आफ्नो मौलिक नव-दृष्टिको संकेत गरे । वामन (अष्टम शतक) ले दण्डीकै विचारको पृष्ठभूमिमा रीतिवादको स्थापना गरे । यिनले रीतिलाई नै काव्यको आत्मा घोषित गरे । यी सबैलाई रसको सत्ताको ज्ञान थियो । तर यिनीहरूले त्यसलाई खास महत्त्व नदिई आफ्नो नयाँ सिद्धान्त-स्थापनामा ध्यान केन्द्रित राखे । अलङ्कारवादीहरूले त रसलाई रसवत् अलङ्कारबाट उद्‌भूत भएको भने । यी दुवै थरी (रीति-गुणवादी र अलङ्कारवादी) ले काव्यको वहिरङ्ग सौन्दर्यको खोज गरे तर आन्तरिक सौन्दर्यको चिन्ता गरेनन् । त्यसपछि आनन्दवर्द्धन (नवम शतक) ले ध्वनिवादको स्थापना गरी काव्य-जगत्‌मा खलबल मचाइदिए । यिनले काव्यको आत्मा ध्वनि हो भनी काव्यको आन्तरिक सौन्दर्य ध्वनि वा व्यंग्यार्थमा निहित हुन्छ भन्ने प्रचारित गरे । अत्र काव्यको वाह्यसौन्दर्य अलङ्कार, रीति र गुणमा रहन्छ र आन्तरिक सौन्दर्य ध्वनिमा अवस्थित छ भन्ने प्रायः स्थिर भइसकेको थियो । यस्तैमा कुन्तक र महिमभट्ट आए । कुन्तकले ध्वनिको व्यापक सिद्धान्तको खण्डन गरी काव्यको आत्मा वक्रोक्ति हो भने । यिनको विचारमा काव्यको सौन्दर्य वक्रोक्तिमा नै छ । त्यो केवल व्यंग्यार्थमा मात्र हुँदैन, अपितु वाच्यार्थमा पनि हुन्छ । कुन्तकलाई वक्रोक्तिवादका स्थापक भनिन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वक्रोक्तिको स्वरूप र परिभाषा

वक्रोक्ति सामान्य अर्थमा बाङ्गो वा घुमाउरो कथन हो। यसलाई परिहासमय उक्तिको रूपमा पनि लिइन्थ्यो। आचार्य भामह नै ती प्रथम व्यक्ति हुन्, जसले वक्रोक्ति शब्दको प्रवेश काव्य-जगत्‌मा गराए। वक्रोक्ति भन्नाले उनको अभिप्राय वचनको अलंकृति हो। त्यसलाई उनले अलौकिक चमत्कारकारी अतिशयोक्तिको रूपमा प्रयुक्त गरे। उनले त्यसलाई सम्पूर्ण अलङ्कारहरूको आश्रय सिद्ध गरे। तत्पश्चात् दण्डी, आनन्दवर्द्धन प्रभृतिले यसलाई शब्दालङ्कारण मात्र माने। कुन्तकपछिका रसवादी तथा ध्वनिवादी मम्मट, विश्वनाथ आदिले वक्रोक्तिलाई शब्दालङ्कारभन्दा माथि उठ्न दिएनन्।

कुन्तक नै ती प्रथम आचार्य हुन्, जसले वक्रोक्तिको सूक्ष्म विचार गरे औ यसमा विराट् अर्थ भरेर रस, ध्वनि आदि समस्त व्यापारहरू यसैका अन्तर्गत घटित हुन्छन् भने।

विभिन्न आचार्यहरूको दृष्टिमा वक्रोक्ति

भामह—

त्यो वक्रोक्ति सर्वत्र रहन्छ। यसद्वारा अर्थको विभावना हुन्छ। कविले यसको सृष्टिको लागि प्रयत्न गर्नुपर्छ। यस विना कुनै अलङ्कार हुँदैन। अर्थात् वक्रोक्ति भावानुभूतिमा सहायक हुन्छ र यो सम्पूर्ण अलङ्कारहरूको मूल हो।[1]

फेरि—

लोकको सामान्य वचनभन्दा उच्चतर र विलक्षण उक्ति वक्रोक्ति हो।[2]

दण्डी—

प्राय: समस्त वक्रोक्तिहरूमा श्लेष (द्व्यर्थक शब्दप्रयोग) ले शोभा

---

१. सैषा सर्वत्र वक्रोक्तिरनयार्थो विभाव्यते।
यत्नोऽस्यां कविना कार्य: कोऽलङ्कारोऽनया विना।

२. लोकातिक्रान्तगोचरं वचनं वक्रोक्ति:।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

बढाउँछ। सम्पूर्ण वाङ्मय स्वभावोक्ति र वक्रोक्ति–दुई भेदमा विभक्त छ।[३]

दण्डीले वक्रोक्तिको परिभाषा दिएनन् न त यसको भामहप्रदिपादित महत्त्व नै दर्शाए। उनले यसलाई अलङ्कारको एक रूप हो भन्ने मात्र देखाए।

वामन—

सादृश्यमा आश्रित लक्षण वक्रोक्ति हो।[४]

अर्थात् वक्रोक्तिको आधार सादृश्य हो। उनले यसलाई अर्थालङ्कार माने।

अग्निपुराण—

उक्तिको एक भंगिमा हो वक्रोक्ति। काकुले गर्दा त्यो दुई थरी हुन्छ।[५]

मम्मटले अग्निपुराणको कथनलाई स्पष्ट गर्दै भने—

एक जना वक्ताले अन्य अभिप्रायले भनेका कथललाई श्लेष वा काकुको जोडले श्रोताले अर्को अभिप्रायको रूपमा ग्रहण गर्नु वक्रोक्ति हो।[६]

यसरी मम्मटले वक्रोक्तिलाई शब्दालङ्कारको एक भेद मात्र माने।

कुन्तक र वक्रोक्ति- यिनी नितान्त मौलिक विचारका क्रन्तिकारी आचार्य थिए। यिनको हृदय उदार र उन्नत थियो र त्यसमा कविको भावुकता तथा संवेदनशीलता विद्यमान थियो। यिनी कवि–प्रभिालाई बन्धनमा नबाँधी त्यसलाई उन्मुक्त पार्न इच्छुक थिए। यियी कविको व्यक्तिगत विशेषतालाई फुक्न र फस्टाउन दिन मनपराउँथे। यिनी रूढि र परम्पराका विरोधी थिए। प्रतिभाशाली कविले काव्यको आन्तरिक–वाह्य दुवैथरी सौन्दर्यको संस्कार गर्न सक्छ भन्ने उनको विश्वास थियो। कविमा वैदग्ध्य (कौशल) छभने उसको कुनै उक्ति पनि कुन्तकको सूक्ष्म निरीक्षणमा आनन्दानुभूतिको साधन बन्न सक्छ। कविको दक्षता र कल्पनाप्रवीणताले गर्दा अभिव्यञ्जनामूलक वैदग्ध्य (चमत्कार) पूर्ण भएको काव्योक्ति सामान्य उक्तिभन्दा विलक्षण हुन जान्छ। यसै वैदग्ध्यभंगीलाई कुन्तकले वक्रोक्ति भनेका

---

३. श्लेषः सर्वासु पुष्णाति प्रायो वक्रक्तिषु श्रियम्।
द्विधा भिन्न स्वभावोक्तिर्वक्रोक्तिश्चेति वाङमयम्।

४. सादृश्याश्रयात् लक्षणा वक्रोक्तिः।

५. वक्रोक्तिस्तु भवद् भंग्या काकुस्तेन द्विधा कृता।

६. यदुक्तमन्यथा वाक्यमन्यथान्येन योज्यते।
श्लेषेण काक्वा वा ज्ञेया सा वक्रोक्तिस्तथा द्विधा।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

छन् ।[७]

'वैदग्ध्यभङ्गी-भणिति' को व्याख्या गर्दै उनले यसको आशय स्वयम् नै स्पष्ट गरेका छन् । तदनुसार वक्रोक्ति प्रसिद्ध वा लोकप्रचलित कथनभन्दा भिन्न कुनै वैचित्र्यपूर्ण कथन हो । वैदग्ध्य भनेको कविकर्मकौशल हो र त्यसको भङ्गिमा बनेको सौन्दर्य हो अनि भणितिको आशय सौन्दर्यपूर्ण शक्ति हो ।

यस प्रकार वक्रोक्ति असाधारण किसिमको विशिष्ट कथन हो र यो कविप्रतिभाजनित रचनाकौशलबाट उत्पन्न हुने सौन्दर्यमा आश्रित हुन्छ ।

लोकोत्तर आनन्दानुभव नै कविताको प्रधान उद्देश्य होभने कुन्तकको विचारमा पदयोजना, शब्दलालित्य, नादानुरणन, अर्थगाम्भीर्य र तथ्यको चित्रात्मक प्रस्तुति आनन्दको उद्रेकको हेतु बन्न सक्छ । काव्यमा कविकौशलद्वारा जुन अभिव्यञ्जना प्रादुर्भूत हुन्छ, त्यो असाधारण औ अलौकिक हुनाको साथै दिव्य गरिमा र उदात्त सौन्दर्यले ओतप्रोत हुन्छ ।

कुन्तकले पूर्ववर्त्तीहरूका काव्यालोचनका सिद्धान्तहरूको मथन गरी एउटा नयाँ दृष्टिकोण साहित्य-जगत्को सम्मुख राखे । उनलाई युगको अन्त्यमा आउने आचार्यलाई प्राप्त हुने समस्त सुविधा र सामग्री प्राप्त थिए । उनले तिनबाट लाभ उठाउने मौका पाए । फलतः जुन वक्रोक्तिलाई अरूले बाह्यसौन्दर्यको जनक अलङ्कार मात्र ठह्-याएका थिए, उनले त्यसमा विशद अर्थ भरीकन त्यसलाई रस, ध्वनि, अलङ्कार सबैको मूलाधार सिद्ध गरे ।

कुन्तकको काव्यलक्षण

कुन्तकले काव्यका विभिन्न लक्षण दिएका छन् । व्युत्पत्तिको आधारमा उनले काव्य कविको कर्म हो भनेका छन्– 'कवेः कर्म काव्यम् ।' आत्मतत्त्वको आधारमा उनले वक्रोक्ति काव्यको आत्मा हो भनेका छन्– 'वक्रोक्तिः काव्यजीवितम् ।'

काव्यको पूर्ण परिचय दिंदा –सहृदय जनलाई आह्लाद दिने, कविको वक्रोक्तिमय रचनामा प्रस्तुत शब्द र अर्थ काव्य हो ।[८] भन्ने विचार उनले

७. वक्रोक्तिरेव वैदग्ध्यभंगी–भणितिरुच्यते ।–वक्रोक्तिजीवित ।

८. शब्दार्थौ सहितौ वक्रकविव्यापारशालिनी ।
बन्धे व्यवस्थितौ काव्यं तद्विदाह्लादकारिणी ।–पूर्ववत् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

व्यक्त गरेका छन्–

वक्रोक्तिको आवश्यकता किन छ ? यस विषयमा कुन्तकको कथन छ–

लोकोत्तर चमत्कारकारी दक्षताको लागि काव्यको यो कुनै अपूर्व अलङ्कार (वक्रोक्ति) को विधान गरिन्छ ।[६]

कुन्तकको विचारअनुसार वक्रोक्तिमा कवि–कौशल, चमत्कार र उक्ति तीन कुरा आवश्यक छन् ।

काव्यमा शब्द र अर्थको समान महत्त्व छ । त्यसैले भामहले 'शब्दार्थौ सहितौ काव्यम्' भने र मम्मटले पनि 'शब्दार्थौ काव्यम्' भने । विश्वनाथले 'काव्यस्य शब्दार्थौ शरीरम्' भने । शब्द अर्थबोधक हुन्छ, तर प्रत्येक शब्द काव्य हुँदैन । शब्द र अर्थ दुवैमा जब सौन्दर्याधानको शक्ति निहित हुन्छ, तब काव्य उत्पन्न हुन्छ । कविको वैयक्तिक शक्तिको परिचय शब्दचयनबाट परिलक्षित हुन्छ । सहज अर्थबोधको निम्ति शब्दचयन त्यत्ति नै आवश्यक छ, जत्ति काव्यको लागि अलङ्करण । काव्य प्रकृतिले अलङ्कार्य हुन्छ, समलंकृत काव्यले अलौकिक चमत्कारमय वैचित्र्यको सिर्जना गर्छ । शब्द र अर्थ पनि अलङ्कार्य हुन्छन्, किनभने यी नै काव्यका निर्मापक तत्त्व हुन् । तसर्थ शब्द र अर्थको शृङ्गार नै कुन्तकको विचारमा वक्रोक्ति हो ।

अलङ्कारविहीन काव्य असम्भव छ । अनि आकर्षणशून्य अलङ्कार पनि अकल्पनीय छ । कुन्तकको मतमा वक्रोक्ति नै अलङ्कार बनेर त्यसको आकर्षण बनिदिन्छ । शरीर र आत्मामा त भेद छ, तर अलङ्कार र अलङ्कार्यमा भेद छैन । किनभने दुवैको मूलमा वक्रोक्ति नै आत्मा भएर बसिदिएको हुन्छ ।

वक्रोक्तिमूलक कवि–स्वभावको कारणले काव्यका अनेकौं भेद उत्पन्न हुन्छन् । परन्तु सामान्य भेदलाई छाडी कुन्तकले तीन प्रकारका कवि-स्वभावको उल्लेख गरेका छन् ।

यथा– स्वभावसुकुमार, विचित्र र उभयात्मक ।

यी तीनै भेद लोकोत्तर आह्लादकारित्वको दृष्टिले कुनै कसैभन्दा कम छैनन् । किनभने प्रत्येकको मूलमा कविको चमत्कारकारी गुण प्रधान रूपले अवस्थित हुन्छ । दण्डीले काव्यरचनाका तीन मार्ग निर्दिष्ट गरेका छन् । यिनै मार्गहरूबाट यात्रा गरेर कवि काव्य-व्यापारमा सफल हुन्छ । कुन्तकले

६. लोकोत्तरचमत्कारकारिवैचित्र्यसिद्धये ।
काव्यस्यायमलङ्कारःकोऽप्यपूर्वो विधीयते ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पनि दण्डीकै अनुसरण गरी तीन मार्गहरूको चर्चा गरेका छन् । यी मार्ग कवि प्रस्थानका हेतु हुन् । यी कविस्वभावअनुसार तीन थरी छन्–सुकुमार, विचित्र र उभयात्मक वा मध्यम । काव्यका पनि यिनै तीन भेद छन् । किनभने जस्तो कविस्वभाव हुन्छ, काव्य पनि त्यस्तै हुन्छ ।

कुन्तकले वक्रोक्तिमा रीति र गुणलाई कुनै महत्त्वपूर्ण स्थान दिएका छैनन् । वामनले रीतिलाई काव्यात्मा माने पनि कुन्तकले त्यसलाई कवि-प्रस्थानको एक मार्ग मात्र मानेका छन् । ध्वनिवादी र रसवादलाई रीतिवादको मान्यता स्वीकारयोग्य छैन तर कुन्तक यस विषयमा उदारता देखाउँछन् । उनी रसमा रीतिको विलयन नमानी कविले काव्य-रचना गर्दा कुनै एक मार्ग लिनुपर्ने हुँदा त्यसको स्वतन्त्र अस्तित्व छ भन्दछन् । यस रचना-क्रियामा काव्यका समस्त तत्त्व ध्वनि, रस, गुण, रीति र अलङ्कार स्वयं उपस्थित हुन्छन् भन्ने उनको मत छ ।

कुन्तकले काव्यप्रस्थानका तीन मार्गको परिचय यसरी दिएका छन्–

(१) **सुकुमार मार्ग–** यसमा नवशब्दार्थसौन्दर्य, रसादिपरमार्थज्ञान (मनः सम्वादसौन्दर्य), रमणीयता र विदग्धता पाइन्छ । यसमा माधुर्य र प्रसाद गुण हुन्छन्, लावण्य तथा वर्णविन्यास र शब्दसन्धानबाट उत्पन्न बन्धसौन्दर्य हुन्छन्, आभिजात्यकृतिपेशलता र स्वाभाविक मसृणता हुन्छ ।

(२) **विचित्र मार्ग–** यसमा संस्कृतिमूलक एवं अभ्यासजन्य दुर्गमता, प्रतिमोल्लेख (विम्ब-विधान), उक्तिवैचित्र्य र वाच्यवाचकभन्दा भिन्न वाक्यार्थ हुन्छ ।

यसमा माधुर्य (त्यक्तशैथिल्य), बन्धबन्धुरता (रचना सौन्दर्य), वैदग्ध्य र प्रसाद (ओज), लावण्य र आभिजात्य गुण हुन्छन् ।

(३) **उभयात्मक मार्ग–** यसमा सहजाहार्यता (सवेदनीयता वा ग्राह्यता), नानारुचिमनोहारिता र शोभातिशयता हुन्छ ।

यसमा सुकुमार र विचित्र मार्गमा रहेका समस्त गुणहरूका अतिरिक्त औचित्य र सौभाग्य गुण हुन्छन् । औचित्यमा वक्तृ, वाच्य, भाव, विभाव तथा अनुभावको रसानुकूल नियन्त्रण एवं सौभाग्यमा प्रतिभाप्रसूत चेतना-चमत्कारित्व आउँछ ।

कुन्तकको मान्यताअनुसार सुकुमार मार्गबाट सुकुमार स्वभावका सहजकवि हिँड्छन्, विचित्रमार्गबाट प्रौढ कवि हिँड्छन् र उभयात्मक मार्गबाट दुवै थरी ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कुन्तकको सुकुमारमार्ग वैदर्भी रीतिसित मिल्छ, विचित्र मार्ग गौडीसित र उभयात्मक मार्ग पाञ्चाली वा लाटीसित ।

कुन्तकले काव्यको तीन भेद कविको शक्ति, व्युत्पत्ति र अभ्यास यी तीन आधारमा गरेका हुन् । यी तीन भेदहरूका अनुसार नै तीन मार्ग हुन जान्छन् र तिनबाट उत्पन्न हुने काव्यको मूलमा वक्रोक्ति हुन्छ ।

वक्रोक्तिका छ भेद

(१) **वर्नविन्यास वक्रता–** यसको अन्तर्गत व्यञ्जन वर्णहरूको सौन्दर्यको चर्चा गरिएको छ । वर्णविन्यास-सौन्दर्यमा यमक र अनुप्रासको छटा दर्शनीय हुन्छ । अनुप्रास योजना कुन्तकको विचारमा असमस्तपद, कर्णमधुर वर्णको आधारमा गरिनुपर्छ । यसमा पूर्वमा दोहोर्‍याइएका वर्णहरूको त्याग नवीन शोभाजनक वर्णहरूको प्रयोग हुनुपर्छ । उनको विचारमा यमकमा प्रसादगुण, शब्दमाधुर्य र औचित्यको निर्वाह हुनुपर्छ ।

(२) **पदपूर्वार्द्धवक्रता–** यसमा पदको पूर्वार्द्धमा रहने वक्रताको उल्लेख गरिएको छ । यसको अन्तर्गत पर्याय, रूढि, उपचार, विशेषण, संवृत्ति, वृत्ति, भाव, लिङ्ग, क्रिया प्रभृतिको प्रयोगविधि आउँछ । वर्णसमुदाय विभक्तिरहित रहँदा प्रकृति र विभक्तियुक्त भएपछि पद कहलाउँछ। पदको पूर्वार्द्धमा प्रकृति रहन्छ र उत्तरार्द्धमा विभक्ति वा प्रत्यय । यस वक्रताका अनेक प्रकार हुन्छन् । जस्तै-रूढिवक्रता, पर्यायवक्रता, उपचारवक्रता, विशेषण-वक्रता आदि ।

(३) **पदपरार्द्धवक्रता–** पदको उत्तरार्द्धमा प्रत्यय वा विभक्ति हुन्छ, यसैले यसलाई प्रत्ययवक्रता पनि भन्न सकिन्छ । यो पनि कैयौं प्रकारको हुन्छ । जस्तै कारकवक्रता, कालवैचित्र्यवक्रता, संख्यावक्रता आदि ।

(४) **वाक्यवक्रता–** पदहरूको संयोगले वाक्य बन्दछ । वाक्यवक्रता कविप्रतिभामा आश्रित हुन्छ । अत: प्रतिभासमान यो वक्रता पनि बहुरूपी हुन्छ । प्रधान रूपले यसको अन्तर्गत अलङ्कारहरूको विचार गरिएको छ ।

(५) **प्रकरणवक्रता–** वाक्यहरूको सहयोगले प्रकरण बन्छ । प्रकरण प्रबन्धको एक अंश हो । जसलाई कण्डिका भन्न सकिन्छ । प्रबन्ध–सौन्दर्यको लागि प्रकरणको सुष्ठुता आवश्यक । अनेक लालित्यपूर्ण उक्तिहरूद्वारा प्रकरणमा सौन्दर्य ल्याइन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(६) **प्रबन्धवक्रता–** जब सम्पूर्ण प्रबन्धमा सौन्दर्य ओतप्रोत भएर झल्कन्छ, तब प्रबन्धवक्रताको सृष्टि हुन्छ।

कुन्तकले यसरी आफ्नो ग्रन्थ 'वक्रोक्तिजीवित' मा ध्वनिको व्यापकताको विरोध गरी वक्रोक्तिको व्यापकताको र काव्यमा यसको महत्त्वपूर्ण भूमिकाको स्थापना गरे। उनी समन्वयवादी प्रतीत हुन्छन्। किनभने उनले काव्यका जति पनि तत्त्व छन्, तिनमा कुनै तात्त्विक भेद मानेका छैनन्। आफ्नो मतको स्थापनाको क्रममा विवेचना गर्दा उनले रस ध्वनि, अलङ्कार, रीति, गुण कसैको पनि उपेक्षा नगरी यथास्थान तिनको महत्त्व मानेका छन्, उनले यीमध्ये कसैलाई गौण र कसैलाई मुख्य भनी पक्षपातपूर्ण एकाङ्गी विचार व्यक्त गरेका छैनन्।

वस्तुत: कुन्तक सौन्दर्यवादी हुन् र उनले काव्यरचनाप्रक्रियाको विस्तृत विचार गरी काव्यसौन्दर्य कसरी उत्पन्न हुन्छ, त्यसको निर्देश गरेका छन्। यस सन्दर्भमा उनले मुख्यतया कविको वैयक्तिक क्षमताको ध्यान राखेका छन्। उनको वक्रोक्तिमा कविको काव्य–निर्माणमा क्रियमाण रहने शक्ति र त्यस शक्तिको फलस्वरूप नै काव्यमा उत्पन्न हुने सौन्दर्यको प्रकाशनको अभिप्राय निहित छ। उनको नजरमा सौन्दर्य नै सौन्दर्य हो। सौन्दर्यको कुनै तत्त्वविशेषसित मात्र सम्बन्ध जोर्नु र त्यसको पृथक् मूल्याङ्कन गर्नु असम्भव र अनुचित छ। उनको मतमा काव्यमा सौन्दर्य नै प्रधान छ र त्यसको सिद्धि नै काव्यको लक्ष्य हो। यसको प्राप्ति वक्रोक्तिमा निर्भर छ, जो आह्लादजनक, भावगर्भित, अलौकिक रचनाविधानबाट उत्पन्न हुन्छ। यसरी उनले सौन्दर्य भाव र शैली दुवैको समन्वयमा स्वत: उद्भूत हुने तत्त्व हो भन्न खोजेका छन्।

क्रोचेको अभिव्यञ्जनावाद र कुन्तकको वक्रोक्तिवाद

पश्चिम र पूर्वका यी दुवै वाद सौन्दर्यवादी विचारको आधारमा परस्पर केही समानता राख्दछन्। त्यसैले हिन्दीका आचार्य रामचन्द्र शुक्लले दुवैलाई एक सम्झेर भनेका छन्– 'अभिव्यञ्जनावाद वक्रोक्तिवादको बेलाइती रूप हो।' तर दुवैको अन्तर देखाउँदै आधिकारिक आधुनिक विद्वान् डा० नगेन्द्र भन्दछन्– 'वक्रोक्ति जहाँ कविकौशल हो, अभिव्यञ्जनावाद त्यहाँ आध्यात्मिक आवश्यकता हो।'

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वास्तवमा अभिव्यञ्जनावाद दार्शनिक चिन्तनमा अडिएको व्यापक सिद्धान्त हो, जसलाई त्यसमा प्रतिपादित सौन्दर्यदर्शनको आधारमा कला र काव्यको क्षेत्रमा सहर्ष प्रतिष्ठा दिइयो। यसको विपरीत वक्रोक्तिवाद काव्यमा निहित सौन्दर्यलाई प्रतिपादित गर्ने साहित्यिक सिद्धान्त हो, कुनै गम्भीर दर्शन होइन। अभिव्यञ्जनावादमा संवेदनाको स्फुरण, सहजानुभूति, सहजानुभूतिको मूर्तिविधान र आनन्ददानुभूति चार कार्यहरू हुन्छन् र यसको आधार कल्पना हो। वक्रोक्तिवादको पद र पदार्थको उपस्थिति, शब्दचयन, अलङ्कारसृष्टि, भावप्रकाशन र चित्तचमत्कारी आह्लादमो सृष्टि पाँच कार्य हुन्छन् र यसको आधार कविकौशल हो। अभिव्यञ्जना अखण्ड हुन्छ, वक्रोक्ति वस्तु र व्यंग्य, अलङ्कार र अलङ्कार्यमा विभाजित हुन्छ।

दुवैमा यी वाह्यअन्तर भए पनि सौन्दर्यको महत्त्व दुवैमा समान छ। दुवैमा सौन्दर्य नै सुन्दर छ। दुवैमा उद्देश्य आह्लादप्राप्ति हो। आह्लादप्राप्तिको माध्यम दुवैमा सौन्दर्य नै हो। सोन्दर्य दुवै मतमा अखण्ड र अनिर्वचनीय छ। दुवैमा सौन्दर्य वस्तुसापेक्ष नभई आत्मसापेक्ष छ। अभिव्यञ्जना-वादमा कल्पनाकार वा कविबिम्वको सहायताले आत्मामा निहित सौन्दर्यको प्रकाशन गर्दछन्। वक्रोक्तिवादमा कवि वक्रोक्तिको सहायताले त्यसै आत्मनिहित सोन्दर्यको अभिव्यक्ति गर्दछन्।

साधारणीकरणको सिद्धान्त

साधारणीकरणको सिद्धान्त संस्कृत साहित्यको विशिष्ट देन हो। विशेष व्यक्तिको अनुभूति सर्वजनको अनुभूति कसरी बन्न जान्छ, यो काव्यको आदि-प्रश्न हो। संस्कृत आलङ्कारिकहरूमा साधारणीकरणको आविष्कारकर्ता भट्टनायकलाई मान्नुपर्छ। आचार्य भरतमुनिको रस–सूत्रको व्याख्याको प्रसङ्गमा भट्टलोल्लटले उत्पत्तिवाद, शंकुकले अनुमितिवाद, अभिनवगुप्तले अभिव्यञ्जनावाद र भट्टनायकले भुक्तिवादको साथै साधारणीकरणको सिद्धान्त दिए। रसवादका प्रमुख दुई समस्या थिए– (१) अप्रत्यक्ष विभावादिबाट प्रत्यक्ष रसको निष्पत्तिकसरी हुन्छ? (२) रामसीतादि जस्ता पूज्य आलम्वनप्रति हाम्रो भावना पवित्र हुने भएकोले यिनको रतिभावना कसरी हाम्रो मानसमा रतिभाव उत्पन्न गरी रस बन्न सक्छ?

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भट्टलोल्लट, शंकुक प्रभृतिले प्रथम समस्यालाई छोएमात्र। समाधान दिन सकेनन्। यस अवस्थामा भटनायकले साधारणीकरणको कल्पना गरी प्रत्येक समस्याको समाधान गर्न खोजे। रसनिष्पत्तिको लागि यिनले भावकत्व र भोजकत्व नामक दुई व्यापारको कल्पना गरे तर यी कृत्रिम र अवैज्ञानिक हुँदा ग्राह्य भएनन्। परन्तु यस क्रममा यिनले दिएको साधारणीकरणको सिद्धान्तले अभिनवगुप्तलाई अभिव्यञ्जनावादी सिद्धान्तको कल्पना गरी रसाभिव्यक्ति र रसानुभूतिको समस्याको समाधान गर्न महत्त्वपूर्ण योगदान भने दियो।

हृदयदर्पणमा भट्टनायकको कथन छ–काव्यमा अभिधावाहेक 'भावकत्त्व' व्यापारद्वारा भावित भई, चमत्कार-बलले धृतिको विस्तार–विकास गर्दै, रजसतमसलाई पार गरी सत्त्व रूपमा अवस्थित भएर स्थायीभाव रस रूपमा भोग्य हुन्छ।[१०]

आचार्य मम्मटले भट्टनायकको मतलाई यसरी प्रस्तुत गरेका छन्– अभिधा व्यापारदेखि भिन्न, विभावादिको साधारणीकरणको फल-स्वरूप 'भावकत्व' नामक व्यापारद्वारा रामसीतादि विषयक रति आदि स्थायीभाव व्यक्तिविशेषनिष्ठ नभई साधारणीकृत भएर अनुभूत हुन्छ वा भाव्य हुन्छ र सत्त्वगुणको उद्रेकवश प्रकाशमय तथा आनन्दमय रूपमा परिणत भई भोजकत्व व्यापारद्वारा भोग्य वा आस्वाद्य हुन्छ। भट्टनायकले विभाव र स्थायीभाव दुवैको साधारणीकरण हुन्छ भनेका छन्। सीतादि विशेषको कामिनीत्वादि सामान्यको रूपमा उपस्थिति नै साधारणीकरण हो। भट्टनायकको अनुसार साधारणीकरणको प्रक्रिया निम्नलिखित रूपमा सम्पन्न हुन्छ–

अभिधाद्वारा काव्यार्थको बोध हुन्छ। भावकत्व व्यापारद्वारा पहिले विभावादिको साधारणीकरण अर्थात् व्यक्तिविशेषको सम्बन्ध–विच्छेद हुन्छ अनि पछि स्थायीभावको साधारणीकरण र सत्त्वगुणको उद्रेक हुन्छ।

यसपछि अभिनवगुप्तको मत उल्लेखनीय छ। यिनले विभाव र स्थायीभावको मात्र होइन, अपितु दर्शक र पाठकको स्थायीभावको पनि

---

१०. अभिधातो द्वितीयांशेन भावकत्वव्यापारेण भाव्यमानो रसोऽनुभवस्मृत्यादिविलक्षणेनरजस्तमसावनुभेद्य वैचित्र्यबलात् धृतिविस्तारविकासलक्षणेन ······ इत्यादि।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

साधारणीकरणको संकेत दिएका छन् । यिनको मत यद्यपि रसवादको विवेचनामा उद्धृत भइसकेको छ तापनि अध्ययनको सुविधाको लागि यहाँ दोहो-याइन्छ ।

'लोकमा रमणी, वाटिका इत्यादिद्वारा स्थायी रति आदिको अनुमानमा अभ्यास भएका दर्शक–पाठकका निम्ति काव्य र नाटकमा तिनै रमणी आदिहरूले कारणत्व, कार्यत्व र सहकारित्व नामलाई छाडी अलौकिक विभाव, अनुभाव र व्यभिचारीभावको संज्ञा धारण गर्दछन् र 'यो मेरो हो,' 'यो शत्रुको हो', 'यो तटस्थको हो', 'यो मेरो होइन', 'यो शत्रुको होइन', 'यो तटस्थको होइन' यस प्रकारको सम्बन्ध–विशेषको अनिर्णयद्वारा साधारण रूपमा अर्थात् सीतात्वादि विशेषांशलाई त्यागी सामान्य रूपमा प्रतीत हुन्छन् । सामाजिकहरूमा वासना रूपमा रहेको स्थायीभाव आदि, निश्चित काव्यमा भए पनि साधारणीकरणद्वारा तत्काल परिमित अनुभोक्ताको भावलाई त्यागी सबैको प्रतिनिधि हुनसक्ने सामाजिक वा रसिकले सामान्यतः स्वाकार झैं अभिन्न भए पनि प्रत्यक्ष रूपमा अनुभव गरिएको, चर्वणा नै प्राण भएको, विभावादि नै जीवनावधि भएको, पानकरसन्यायले आस्वादन गरिएको, अगाडि प्रत्यक्ष भएको हृदयभित्र पस्न लागेको जस्तो, सारा अङ्गहरूलाई छोप्लाजस्तो, अरू विषयलाई पन्छाई ब्रह्मास्वादको अनुभव गराउने, अलौकिक चमत्कारी श्रृङ्गारादि रस बन्न जान्छ ।'

अर्थात् उनको मतमा अभिधाबाट काव्यार्थको बोध हुन्छ । अनि व्यञ्जनाको विभावन व्यापारद्वारा विभावादिको साधारणीकरण हुन्छ । व्यञ्जनाको अनुभावन व्यापारद्वारा अनुभावको साधारणीकरण हुन्छ । व्यञ्जनाको सञ्चारी व्यापारद्वारा सञ्चारीभावहरूको साधारणीकरण हुन्छ । साधारणीकृत विभावादिले सामाजिकको हृदयमा वासना रूपमा अवस्थित स्थायीभावलाई उद्बुद्ध गरी त्यसको साधारणीकरण गर्दछन् र सामाजिकको साधारणीकृत स्थायीभाव नै रस रूपमा परिणत हुन्छ ।

साधारणीकरणको विश्लेषणको परम्परालाई विश्वनाथले अगाडि बढाए । उनले साहित्यदर्पणमा लेखेका छन्: काव्यमा विभावादिको साधारणीकरण व्यापार हुन्छ । त्यसपछि यसको प्रक्रियालाई सस्काउँदै उनले भनेका छन्: साधारणीकरणको फलस्वरूप रामले गरेको समुद्रोल्लङ्घन, रावणवध इत्यादिलाई दर्शक–पाठक आफ्नै कार्य भन्ठान्छ । यसप्रकार नायकको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भावसँग सामाजिकको भावको साधारणीकरण हुनजान्छ र उसले राममा रहेको उत्साह आफैमा अनुभव गर्छ।[११] भनौं, रामको उद्दीपनविभाव समुद्र हो, समुद्रबन्धन अनुभाव हो, भ्रूभेद, क्रोधादि व्यभिचारीभाव हो। यहाँ साधारणीकरणद्वारा सामाजिक मात्र आफूलाई रामको क्रोध र उत्साहले युक्त ठान्न थाल्छ। यसप्रकार विश्वनाथले विभाव, अनुभाव र व्यभिचारीभाव अनि स्थायीभावको साधारणीकरण मानेका छन्।

साधारणीकरणको सिद्धान्तले काव्यास्वादनका सारा समस्याहरूको समाधान हुनगयो। किनभने यस व्यापारले गर्दा विभावादि अब अप्रत्यक्ष र परकीय रहेनन्। स्थायीभाव पनि आफ्नै अनुभूत वा प्रतीत हुने भएकोले पूज्यभावनाले गर्दा रसास्वादनमा हुने बाधा रहेन। शोक र हर्ष दुवै व्यक्तिविशेषको अनुभूति नभई सहृदय मात्रको लागि स्वसंवेद्य हुन जाने भएकोले दुःखकारक नभई परमानन्ददायी रस रूपमा परिणत हुने भयो।

पाश्चात्य काव्यशास्त्रमा अरिस्टोटलको 'विशिष्ट व्यक्तिको अनुभूति सार्वभौम' बन्न जाने जुन प्रक्रियाको चर्चा छ, त्यो 'साधारणीकरण' सित समानता दर्शाउने विषय हो। उनले यसको दुई स्थलमा चर्चा गरेका छन्। एक ठाउँमा उनले के लेखेका छन् भने—काव्यको वर्ण्यविषयमा वास्तवमा कुनै विशेष तथ्य हुँदैन, त्यसमा निहित सामान्य मानव—अनुभव हुन्छ। जो घटित भइसकेको छ, त्यो देश-कालको सीमामा आवद्ध भएको विशेष तथ्य इतिहासको विषय हो। त्यसको सम्बन्ध विशिष्ट व्यक्तिहरूसंग थियो र सम्भव छ, त्यो अब वर्तमानमा नहोस्। उसै पनि त्यस व्यक्तिविशेषदेखि भिन्न इतर व्यक्तिले त्यसमा रस किन लेलान् ? अतः कवि त्यसलाई ग्रहण नगरी यस्ता विषयहरूलाई ग्रहण गर्दछ, जो सहज मानव—अनुभवका विषय हुन्छन्, जसको प्रायः सबै सहृदय व्यक्तिले अनुभव गर्न सक्तछन्।

दोस्रो स्थलमा अरिस्टोटलले यस विषयलाई अझ स्पष्ट गरेका छन्। उनको विचारमा वर्ण्यविषय त जस्तो कि हामीले काव्यसत्यको अन्तर्गत निर्देश गरेका छौं, विशेष नै रहन्छ। अर्थात् काव्यमा विशिष्ट नाम रूपधारी व्यक्तिहरूको र तिनको जीवनमा घटित विशेष घटनाहरूकै वर्णन हुन्छ,

---

११. व्यापारोऽस्ति विभावादेर्नाम्ना साधारणीकृतिः।
वत्प्रभावेण यस्यासन् पाथोधिप्लवनादयः।
प्रमाता तदभेदेन स्वात्मानं प्रतिपद्यते ॥

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

परन्तु तिनको स्थूल रूपको उपेक्षा गरी तिनमा सन्निहित सामान्य मानव-अनुभवमाथि नै आफ्नो ध्यान केन्द्रित गर्दछ, जसले तिनको विशिष्ट रूप गौण हुन जान्छ र सर्वसंवेद्य सामान्यरूप उभ्रिएर अगाडि आउँछ। उदाहरणको लागि इफिगेनियाको कथालाई लिनुहोस्।

'अरस्तूका काव्यशास्त्र' नामक ग्रन्थमा यस प्रसङ्गको विवेचन गर्दै डा. नगेन्द्र लेख्तछन्–

'अरस्तुको मतमा कविले विशिष्ट नाम र व्यक्तित्वलाई पृष्ठभूमिमा राखी पहिले त्यस कथाका ती मौलिक तत्त्वहरूलाई स्पष्ट गरी सामुन्नेमा राख्नुपर्छ, जो सहजमानव–अनुभवका विषय छन् । यी तत्त्व एक विशेष देश–कालका नर नारीका जीवानुभाव मात्र रहँदैनन्, यी त यस्ता तत्त्व हुन्, जसको अनुभव कुनै पनि देश र कालका मानवलाई हुन सक्छ। अत: यी सर्वसंवेद्य हुन्छन्। यहाँ इफिगेनिया, विशिष्ट नाम–रूपधारी स्त्री नरही सामान्य विपद्ग्रस्त नारी मात्र रहन जान्छे, जो सहृदयमा स्थित मानव–करुणाको भावलाई उद्बुद्ध गर्न समर्थ छे। 'नाम–रूपले विशिष्ट व्यक्तिहरूको माध्यमले सार्वभौमिकताको सिद्धि काव्यको लक्ष्य हुन्छ।'

'नाम–रूपले विशिष्ट व्यक्तिहरूको माध्यमले सार्वभौमिकताको सिद्धि' भारतीय काव्य–शास्त्रमा प्रतिपादित प्रख्यात 'साधारणीकरण' व्यापार हो। भट्टनायकको, 'साधारणीकरणं चैतदेव यत् सीतादि विशेषाणाम् कामिनीत्वादि सामान्येनोपस्थिति:" भनेर जो लेखेका छन्, अरस्तुको यही सार्वभौमिकताको सिद्धिको सिद्धान्त हो।'

दुवै मान्यताको तुलना गर्दै डा. नगेन्द्रले लेखेका छन्-'उपर्युक्त दुवै थरी, उद्धरणको मूलभाव अन्तत: एकै हो। तर दुवैका उद्दिष्ट भिन्न छन्। भट्टनायकको उद्दिष्ट सहृदय हो। सहृदय विभावादिलाई साधारणीकृत रूपमा ग्रहण गर्दछ। शुक्लजी (आचार्य रामचन्द्र) ले कविको साधारणीकरण व्यापारको विवेचना गरेका छन्। यद्यपि अन्तमा त्यसको परिणति सहृदयको अनुभवको साधारणीकरणको रूपमा नै हुन्छ। अरस्तुले कविको साधारणीकरण व्यापारको नै संकेत गरेका छन्। यसरी त इफिगेनिया नामधारी विशेषको सामान्य रूपमा उपस्थिति त्यही कुरा हो, जसलाई संस्कृताचार्य-हरूले सीतादि विशेषको कामिनी रूपमा उपस्थिति भनेका छन्। परन्तु एकमा उपस्थितिको अर्थ छ, 'सहृदयको मनमा उपस्थिति,' अर्कोमा यसको अर्थ छ, 'कविमानसमा उपस्थिति'।

अरिस्टोटल कवि-व्यापारको विवेचना गर्दछन्। उनी प्रथमत: के भन्न

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

चाहन्छन् भने समर्थ कवि 'विशेष' लाई 'सामान्य' को रूपमा प्रस्तुत गर्दछ। तर किन ? यस कारणले कि सहृदयविशेषको अनुभव गर्न सक्तैन, सामान्यको नै गर्न सक्तछ। अत: लक्ष्य उनको पनि सहृदयको मनमा साधारणीकृत रूप उपस्थित गर्नु हो।

साधारणीकरण कसको हुन्छ ? अरिस्टोटलले अनि आलम्बन तथा तिनका अनुभावहरूको नै साधारणीकरणको संकेत गरेका छन्। इफिगेनियाको कथाको उदाहरणमा निश्चित रूपले सबैको साधारणीकरणको उल्लेख छ। शुक्लजीद्वारा प्रस्थापित आलम्बन भावको, साधारणीकरणको होइन। यस प्रकार अरिस्टोटलको क्रान्तदर्शी मेधा निश्चित रूपमा नै समस्याको मूलसम्म पुगेको छ र उसको संकेतमा त्यसको समाधान पनि बीज रूपमा विद्यमान छ। तर यी संकेत नै हुन्, भट्टनायक आदिको त्यो व्यवस्थित सूक्ष्म–गहन विवेचन यिनमा कहाँ ?

यस सन्दर्भमा विचारणीय के छभने संस्कृत–काव्यशास्त्रीहरूले साधारणीकरणलाई एक विशिष्ट समस्या मानी त्यसको छुट्टै समग्रता र पूर्णताका साथ जुन विचार गरेका छन्, अरिस्टोटलले समस्यालाई न त्यति गम्भीर रूपमा लिएका छन् न त्यसको विशद र व्यापक व्याख्या नै गरेका छन्। वास्तवमा डा. नगेन्द्रले आफ्नो विद्वत्ताको बलले 'विशेष' 'सामान्य' रूपमा अनुभूत हुन जान्छ भनेकोमा यस कथनको 'साधारणीकरण' सित सादृश्य देखेर दुवैको तुलनात्मक विवेचना गर्ने प्रयास गरेका हुन्। अरिस्टोटलको कथन भावको साधारणीकरण कसरी हुन्छ, यो देखाउने सिद्धान्त नभएर इतिहास र काव्यको भेद देखाउने र कविले विषयको प्रस्तुतीकरण कसरी गर्नुपर्छ तथा उनको लक्ष्य के हुनुपर्छ, यो निर्देशित गर्ने एउटा प्रासङ्गिक विचारमात्र हो। यो कुनै रसास्वादनको क्रममा 'पर' को (विभाव, अनुभाव, सञ्चारी र स्थायीभाव) अनुभूति 'स्व' को अनुभूति कसरी बन्न जान्छ भन्ने कुराको समाधानको लागि प्रस्तुत सिद्धान्त होइन। संस्कृत–साहित्यमा विशेष रूपमा रसानुभूतिको समस्या समाधान गर्न 'साधारणीकरण' व्यापारको कल्पना गरिएको छ। अरिस्टोटलको संमुखमा पनि शोकमय 'त्रासदी' र हर्षमय 'कामदी' कसरी आस्वाद्य हुनजान्छ, यो समस्या प्रस्तुत थियो, तर यसतर्फ उनले गम्भीर ध्यान दिएनन् र 'विरेचन' को सिद्धान्तको आविष्कार गरी भावहरूको समञ्जनको मार्गदर्शन गरे। त्यसैले दुवै थरीको प्रस्थानविन्दु भिन्न छ। अरिस्टोटलको प्रस्थानविन्दु हो, कवि र उसको कार्य।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

उनको विचारमा इतिहासको वर्णन व्यक्ति, देश र कालसापेक्ष हुन्छ, काव्यको वर्णन सार्वभौम र सनातन । कविले इतिहासबाट लिएको भावसामग्रीलाई कसरी प्रस्तुत गर्नुपर्छभने त्यो सर्वजनसंवेद्य होस् । यसरी उनी यहाँ कविको लक्ष्य र कर्तव्यको निर्देश गर्दछन्, अनुवूतिलाई लिएर स्वतन्त्र रूपमा त्यो कसरी आस्वाद्य हुन्छ, यो विचार गर्दैनन् । हो, कविकर्तव्यको निर्देश गर्दा विषयको साधारणीकरण वा सम्प्रेषणीयताको समस्याको छेउमा उनी पुगेका छन् । यसको विपरीत संस्कृतकाव्याचार्य भट्टनायकको प्रस्थानविन्दु हो रसको निष्पत्ति र स्थायीभावको सहृदयसंवेद्यता । डा. नगेन्द्रलाई यहाँ एउटा भ्रम भएको छ भट्टनायकले सहृदयको भावको साधारणीकरणको उल्लेख गरेका छैनन्, उनले त विभाव र स्थायीभाव अर्थात् नायक–नायिकादि आलम्बन तथा उद्दीपन र प्रेम, हास्य, करुणा आदि भावानुभूतिको साधारणीकरण हुन्छ भनेका छन् । अभिनवगुप्तले चाहिं विभाव र स्थायीभावको मात्र होइन, अपितु अनुभाव, सञ्चारीभाव तथा सहृदयका भावको साधारणीकरण हुन्छ भन्ने देखाएका छन् । यसरी भट्टनायकले काव्यमा साधारणीकरणको सर्वप्रथम उल्लेख मात्र गरेका हुन् तर त्यसको पूर्णप्रक्रियालाई ठोस वैज्ञानिक आधारमा विचार त अभिनवगुप्तले नै गरेका हुन् ।

रससिद्धान्त फैं त्यसको प्रक्रियालाई अर्थ्याउन आएको साधारणीकरणको सिद्धान्त संस्कृत–काव्य–शास्त्रको आफ्नै मौलिक आविष्कार हो । यसबाट काव्यको अनुभूति, अभिव्यक्ति र आस्वादन सबैको चित्तबुझ्दो समाधान हुन गयो । यहाँ के विचारणीय हुन सक्छभने यस सारा शास्त्रार्थमा संस्कृतका आचार्यहरूले कविको व्यक्तित्वलाई पन्छाई उसको कार्यको साधारणीकरणतर्फ मात्र ध्यान दिए । अरिस्टोटलले कविलाई महत्त्व प्रदान गरी उसको साधारणीकरणको संकेत गरे । वास्तवमा साधारणीकरणको सन्दर्भमा कविलाई बिर्सन सकिन्न । किनभने यी समस्त व्यापार कविकै चेष्टा वा प्रयासका परिणाम हुन् । विषय पौराणिक, ऐतिहासिक, लोकगाथाश्रित वा कविकल्पित जुनसुकै प्रकारको होस्, कविको प्रस्तुतीकरणको आधारमा नै त्यो (विषय) पाठक, श्रोता वा दर्शकको मानसमा संवेदना र भावोद्वेलन गर्न समर्थ हुन्छ । कविले प्रख्यात वा प्रसिद्ध चरित्र र कार्यलाई साधारणीकरणको माध्यमले अभिव्यक्तिको आश्रय त तुल्याउँछ नै । साथै साधारण, सामान्य वा समसामयिक जीवनलाई पनि साधारणीकृत रूपमा प्रस्तुत गर्दछ । साहित्यकार यदि सर्वथा कल्पित र विशिष्ट

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विषयलाई व्यक्त गर्दछ भने पनि उसले आफ्नो भाव समाजको बीच संप्रेषणीय तुल्याउन त्यसलाई साधारणीकृत रूपमा उपस्थापित गर्नुपर्छ। अन्यथा त्यो आस्वाद्य नै हुन सक्तैन र भावप्रसारको उसको उद्देश्य पूर्ण हुँदैन।

अभिव्यञ्जनावाद-क्रोचेका मान्यता

अभिव्यञ्जनावादका संस्थापक इटलीका महान् दार्शनिक वेनेडेटो क्रोचे हुन्। यी मनीषीको प्रतिभा बहुमुखी थियो। यिनले दर्शन-शास्त्रका अतिरिक्त तर्कशास्त्र, अर्थशास्त्र, इतिहास र सौन्दर्य-शास्त्रको विषयमा गहन चिन्तन मनन गरी विस्मयजनक उपलब्धिहरूद्वारा संसारको ज्ञान-कोशलाई समृद्ध पारे। यिनले सौन्दर्यतत्त्वको विश्लेषणको सन्दर्भमा जुन गवेषणा गरी आफ्नो गम्भीर दृष्टि र रसबोधको परिचय दिए, त्यसले गर्दा यिनको मत साहित्य-समीक्षाको क्षेत्रमा अभिव्यञ्जनावादको नामले विख्यात भयो।

क्रोचेलाई आफ्नो मतको प्रतिपादनको लागि जर्मन आचार्य लेसिंगको सौन्दर्यवादी सिद्धान्त आधारशिलाको रूपमा प्राप्त भएको थियो। लेसिंगले भनेका थिए–'आत्माको सौन्दर्य नै कला र काव्यको रूपमा अभिव्यक्त हुन्छ।'

क्रोचेको सिद्धान्त उनको सौन्दर्यशास्त्र नामक ग्रन्थमा प्रतिपादित छ। उनको विचारमा कला र काव्य एक स्वतन्त्र आध्यात्मिक प्रक्रियाको अवदान हो। उनको मतमा परोक्षसत्ता एक मानसव्यापार मात्र हो। यस मानस-क्रियाका रूप र नाम अनेक हुन सक्छन्। तिनै नाम-रूपको भेदले त्यस अखण्ड मानसिक व्यापारको बहुरूपी अभिव्यक्ति हुन्छ।

क्रोचेले पहिले मनोव्यापार वा आध्यात्मिक ज्ञानका दुई पक्ष मानेका छन्–ज्ञान वा प्रज्ञा र क्रिया वा सङ्कल्प। ज्ञानका दुई भेद छन्– स्वयं-प्रकाश ज्ञान र प्रमा (तर्कज्ञान)। क्रिया वा संकल्पका पनि दुई भेद छन्–योगक्षेमको भावनाद्वारा गरिएको क्रिया (Economic action) र मंगलभावनाले गरिएको शास्त्रसंमत क्रिया (Ethic acrivity)। मानस-व्यापार रूपी सत्ताका चार स्तर छन्– सुन्दरम्, सत्यम्, प्रेय र श्रेय।

अभिव्यञ्जनावादको सम्बन्ध कलात्मक ज्ञानसित छ। यो ज्ञान वैयक्तिक र स्वाधीन हुन्छ। त्यो दृश्यजगत्का नाना वस्तुहरूको संस्कारले

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सम्पन्न हुन्छ । वहिरङ्ग रूपले निरपेक्ष रहेको यही संस्कार जब कल्पनामा आवद्ध भएर अवतीर्ण हुन्छ तब कला र काव्यको जगत्‌मा त्यस अभिव्यक्तिलाई अभिव्यञ्जनाको नाम दिइन्छ ।

अभिव्यञ्जनाका प्रक्रियामा चार कार्य हुन्छन्:–

(क) संवेदनाको स्फुरण,

(ख) सहाजानुभूति,

(ग) सहजानुभूतिको मूर्त्तीकरण,

(घ) आनन्दानुभूति ।

प्रथम अवस्थामा कलाकार वा कविको मानसमा हलचल मच्चिन्छ र संवेदनाको स्फुरण हुन्छ । द्वितीय अवस्थामा अमूर्त्त संवेदनाहरू प्रवाह रूपले सञ्चरित हुन थाल्दछन् र सहजानुभूतिको क्रिया सम्पन्न हुन्छ । तृतीय अवस्थामा अमूर्त्त संवेदनाहरू आकार पाउन छट्पटाउन थाल्छन् र विभिन्न मनोमूर्त्तिहरूको माध्यमले सहजानुभूतिको अभिव्यक्ति हुन्छ । चतुर्थ अवस्थामा अभिव्यक्त वस्तुबाट आनन्दको अनुभव हुन्छ ।

सौन्दर्यबोध–अभिव्यञ्जनावादको प्राण हो, सर्वस्व हो । सौन्दर्य-बोधको सम्बन्धमा क्रोचेको कथनानुसार सौन्दर्यको बोध नै सौन्दर्य वा सुन्दर हो । सुन्दरले हामीलाई जुन आनन्द दिन्छ, त्यसको साथ कुनै लौकिक प्रयोजन गाँसिएको हुँदैन । कुनै उपयोगी वस्तु पनि सुन्दर हुन सक्छ, किनभने जुन वस्तुद्वारा हाम्रो कुनै लौकिक उपयोगको सिद्धि हुन्छ, त्यसलाई पनि सुन्दर रूप दिनु मानव–स्वभाव हो । यस्तो वस्तुको दर्शनबाट प्राप्त हुने आनन्द उपयोगिताको साथ सम्बद्ध हुन्छ तर निरपेक्ष सुन्दरताबाट प्राप्त हुने आनन्द अहेतुक र अलौकिक हुन्छ । यो विश्वजनीन हुन्छ । यो आनन्द, जुन अनिर्वचनीय छ, मानवमात्रलाई अनुभूत हुन सक्छ । यस आनन्दको प्राप्ति अन्तरको सौन्दर्यवृत्तिद्वारा निष्पन्न हुन्छ । क्रोचेको कथन नै छ–

कलाको संस्मरण, जो सौन्दर्यात्मक पुनरुत्पादनको प्रेरक तत्त्व हुन्छ, त्यो नै सुन्दर हुन्छ । शब्दहरूको संरचनाले शाब्दिक असत्याभासलाई निर्मित गर्दछ, किनभने सुन्दर मौलिक तत्त्व होइन, यसको सम्बन्ध वस्तुसित छैन, अपितु मनुष्यको आत्मिक शक्तिको क्रियाव्यापारसित छ ।[११]

११. Monuments of art, which are the stimulents of aesthetic reproduction, are called beautiful things or the physically beautiful. This combination

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यी शब्दहरूद्वारा क्रोचे के भन्न चाहन्छन् भने सौन्दर्य बाह्यवस्तुमा निहित छैन अपितु मानव-अन्तस्करणमा जुन सौन्दर्य-चेतना हुन्छ; त्यसैको अभिव्यक्ति सुन्दरको रूपमा हुन्छ । कुनै बाह्यवस्तु जब हाम्रो सौन्दर्यबोधको स्मारक हुन्छ, तब त्यही स्मरण गराउने गुणविशेषले गर्दा त्यो सुन्दर कहिन्छ । यसरी कुनै बाह्यवस्तुलाई सुन्दर भन्नु सुन्दरको लाक्षणिक वा औपचारिक प्रयोग मात्र हो । मानसको सौन्दर्यबोधबाट उत्पन्न व्यापार नै सुन्दर शब्दले अभिहित हुन योग्य छ । कुनै प्राकृतिक दृश्यलाई देखेर आनन्दित हुँदा हामी त्यस दृश्यलाई जब सुन्दर भन्दछौं, तब त्यो सुन्दर शब्दको प्रयोग आफ्नो शारीरिक सुख र मानसिक आह्लादको लागि नै गर्दछौं । स्पष्ट छ, सुन्दरको यो प्रयोग लाक्षणिक मात्र हो ।

क्रोचेको विचारमा कल्पनाद्वारा कुनै प्राकृतिक दृश्यलाई उसको बाह्य ऐतिहासिक वास्तविकतादेखि पृथक् राखी त्यसलाई आफ्नो मनको संमुख उपस्थित गर्दा त्यस कल्पनाजनित सृष्टिबाट जुन आनन्द मिल्दछ, त्यो नै सौन्दर्यबोधको आनन्द हो । प्रकृतिको सौन्दर्य त्यसैलाई मनोरम लाग्दछ, जो स्वयं कलाकारको दृष्टिले सम्पन्न हुन्छ । कल्पनाशक्ति नै त्यो प्रमुख तत्त्व हो, जसको अभावमा प्रकृतिको कुनै अंश सुन्दर प्रतीत हुँदैन । महाकवि देवकोटाको पनि कथन छ–'संसारका वस्तुहरू सामग्री मात्र हुन् र तिनलाई मानव–कल्पनाले नसमाउञ्जेल मुर्दाभन्दा मरेका जस्ता हुन्छन् ।' देवकोटाको धारणा छ– 'कल्पना नै आनन्दको आत्मा हो । यसरी उनको विचारमा पनि सौन्दर्यबोधको कारण कल्पना हो र आनन्दोपलब्धिको कारण पनि कल्पना नै हो । क्रोचेको मतमा प्रकृतिमा स्वतः सौन्दर्य सन्निहित हुँदैन, कल्पनाबाट हाम्रो मानस–पटलमा प्रकृतिको जुन सुसंस्कृत रूप परिष्फुटित हुन्छ, त्यही वास्तवमा 'सुन्दर' हो । त्यसै गरी कुनै चित्र–दर्शन वा काव्य–पाठद्वारा मिल्ने आनन्द चित्रको रेखामा या काव्यको भाषामा सौन्दर्यको अवस्थिति हुनाले प्राप्त हुने होइन । काव्य पढ्दा त्यसको अर्थानुसार हाम्रो अन्तर्वृत्ति उद्बुद्ध हुन्छ अनि हाम्रो सौन्दर्यबोध जाग्रत हुन्छ र त्यो सक्रिय हुनजान्छ ।

---

of words constitutes a verbal paradox, because the beautiful is not physical fact; it does not belong to things but to the activity of man, to spiritual energy.

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सौन्दर्यबोध सक्रिय भएपछि हाम्रो कल्पनामा जुन भाव चित्र प्रतिभासित हुन्छ, त्यही वास्तविक काव्य हो र त्यही सुन्दर हुन्छ। त्यसै गरी चित्र रेखा र रङ्गको संमिश्रण हो। चित्रको देखिने रूपमा कुनै सौन्दर्य हुँदैन । चित्रको दृश्यरूपलाई देखेर त्यसको तात्पर्यको जुन काल्पनिक रूप हाम्रो सौन्दर्यबोध-बाट प्रतिभासित हुन्छ, त्यसलाई सुन्दर भनिन्छ।

क्रोचेले कान्टलाई सौन्दर्यतत्त्वका प्रथम विवेचक मानेका छन् । कान्टले सौन्दर्यको कुनै वाह्य अस्तित्व छैन भनेका थिए। क्रोचेले यस विचारलाई ग्रहण गरे तर कान्टको मतमा सौन्दर्योपलब्धि मानस-प्रयासको अन्तिम स्तर हो र क्रोचेको मतमा प्रथम स्तर। माथि उल्लेख भएअनुसार ज्ञानको दुई स्वरूप छ–स्वयंप्रकाश ज्ञान र क्रिया । सौन्दर्यबोधको सम्बन्ध स्वयंप्रकाश ज्ञानसित छ। जुन मानस-प्रयासद्वारा कुनै वस्तुको सौन्दर्यलाई प्रत्यक्ष गरिन्छ, क्रोचेको विचारमा त्यो सौन्दर्यात्मक कार्यव्यापार (Aesthetic activity) हो । अनि जुन शक्तिद्वारा कुनै वस्तुको पूर्ण रूपको उपलब्धि गरिन्छ, त्यो उनको विचारमा सहज ज्ञान (Intution) हो। यस सहजज्ञानको सहायताले कुनै वस्तुको बिम्बको आभास प्राप्त हुन्छ। यो बिम्ब कुनै विशेष वा व्यक्तिको हुन सक्छ, सामान्य वा जाति मात्रको होइन। सहजज्ञानद्वारा प्रत्यक्ष हुने रूपको साथ तर्क, शक्ति वा विचार-विश्लेषणको कुनै सम्बन्ध हुँदैन। कलाको यस ज्ञानपक्षको मूलमा हाम्रो कल्पनाशक्ति क्रियाशील रहन्छ । हाम्रो कल्पनामा सत्ताको जुन बिम्ब प्रतिभासित हुन्छ, त्यही नै ललित-कलाको विषय हुन्छ। तर्क र युक्तिद्वारा हुने वस्तु-सत्ताको बोध सामान्यीकरणात्मक हो र त्यो दर्शनशास्त्रको विषय हो । यस सहजज्ञानबाट जुन वस्तुको उपलब्धि हुन्छ, त्यो त्यस वस्तुको बाहिरी बोध होइन, आफ्नै अन्तरङ्गको अभिव्यक्ति हो। मानस-पटलमा उपयुक्त जुन प्रकाश हुन्छ, त्यही विषयोपलब्धि वा सहजज्ञान हो। इन्द्रियाश्रित वस्तुज्ञानमा केवल त्यस रूप वा शब्दको चेतना हुन्छ, जसको त्यो रूप वा शब्द हो। त्यसैको कुनै परिचयचाहिँ पाइन्न । किनभने रूप या शब्द उपादान मात्र हुन्। तिनको कुनै आकार-प्रकार हुँदैन। विषयोप-लब्धिद्वारा चाहिँ आकार-प्रकारयुक्त एक अखण्ड सम्पूर्ण रूपको परिचय पाइन्छ। यो परिचय हाम्रा आफ्नै चित्पुरुष वा परम तत्त्व (Spirit) को आत्मप्रकाशन हो। यसरी सहजज्ञानद्वारा प्राप्त हुने विषयोपलब्धि सहजज्ञान वा आत्मप्रकाशभन्दा भिन्न कुनै वस्तु होइन। एक प्रकारले जसलाई हामी आत्मोपलब्धि भन्दछौं, त्यसलाई शब्दको ध्वनिमा आत्माभिव्यक्ति भन्न सकिन्छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

चित्पुरुषलाई जुन विषयोपलब्धि हुन्छ, त्यो मूर्तिको अभिव्यक्तिको रूपमा नै हुन्छ । हाम्रो सहजज्ञानमूलक क्रियाशक्तिले (Intutive activtty) जुन सीमासम्म आफूलाई अभिव्यक्त गर्दछ, त्यहींसम्म त्यसलाई विषयोपलब्धि हुन्छ । क्रोचे भन्दछन्–

प्रत्येक सहजानुभूति अभिव्यक्ति पनि हो । किनभने जसले अभिव्यक्तिको रूपमा आफूलाई सक्रिय वा रूपायित पार्दैन, त्यो सहजानुभूति वा प्रस्तुतीकरण होइन । परमसत्ताले निर्माण, रूप-विधान र अभिव्यक्ति-विना सहजज्ञान वा सहजानुभूति प्राप्त गर्न सक्तैन । सहजज्ञानमूलक क्रियाशक्तिले सहजज्ञानलाई पूर्ण विस्तारसम्म धारण गर्नाको अर्थ हो, त्यसलाई अभिव्यक्त गर्नु ।[१२]

मनमा जब कुनै भाव उत्पन्न हुन्छ, त्यसले प्रकाशित हुने मार्ग र साधन खोजिहाल्छ । आत्म-प्रकाशनको क्षमता नभएको भावको कुनै मूल्य हुँदैन । सहजज्ञानको अवस्थामा आकारहीन रहेका भावहरू अभिव्यक्तिको अवस्थामा विभिन्न मूर्त्ति लिएर प्रकाशित हुन्छन् र पाठकको लागि ग्राह्य हुन्छन् ।

क्रोचेको विचारमा प्रत्येक व्यक्तिमा कवि वा कलाकारको अंश हुन्छ । तर एक कवि वा कलाकारको तुलनामा त्यो अंश तुच्छ हुन्छ । त्यसैले समान्य व्यक्ति कवि वा कलाकार झैं आफ्नो भावलाई व्यक्त गर्न र मूल्याङ्कन सक्तैन । क्रोचे कलात्मक प्रतिभालाई ईश्वरीय वरदान मान्दैनन् । उनको विचारमा प्रतिभाशाली र प्रतिभाविहीन व्यक्तिका बीच गुणको आधिक्य र न्यूनताले गर्दा मात्राको अन्तर हुन सक्छ, तर गुणको अंश सामान्य व्यक्तिमा पनि रहन्छ ।

क्रोचेको विचारअनुसार कला र काव्यको सौन्दर्य त्यसको प्रकाश-भङ्गिमामा निर्भर हुन्छ । न त्यो भावपक्ष वा कलापक्षमा हुन्छ, न वस्तु र

---

१२. Every true intution is also expression. That which does ont objecttfy itseslf in expression is not intution or representation. The spirit does not obtain intution otherwise than by making forming, expresing. Intutive activity possesses intutions to the extent that is expresses them.

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रकाश–भङ्गिमाको मिलनमा आश्रित हुन्छ । उनको मतमा सौन्दर्य वस्तुको सर्वाङ्गीण रूपमा रहन्छ । त्यसलाई खण्ड–खण्डमा विभाजित गरेर हेर्दा त्यो खण्डित भई विकृत हुन जान्छ । उनको कथन छ–

सौन्दर्यात्मक प्रभाव अनेकको एकमा मिश्रणको रूपमा उत्पन्न हुन्छ । खण्ड–खण्डमा विभाजित गरेर हेर्दा कुनै रचना त्यस्तै निःसार र कुरूप हुन्छ, जस्तै कुनै मानव–शरीरलाई हृदय, मस्तिष्क, मांसपेशी, नशा आदि अङ्गहरूमा विभाजित गरेर वा टुक्रा पारेर हेर्दा जीवित प्राणी एउटा मुर्दा देखिन्छ ।[१३]

क्रोचेको अभिव्यञ्जनावादको भारतीय रसवादी अभिव्यञ्जनावादसित समानता देखापर्छ । अभिव्यञ्जनावादमा जसरी वाह्यरूपहरूद्वारा निरपेक्ष संस्कारविशेष कल्पनाको साँचोमा ढालिएर निस्कन्छ र काव्य र कलाको क्षेत्रमा अभिव्यञ्जना कहलाउँछ, त्यसै गरी रसवादमा सामाजिकको हृदयमा संस्काररूपमा रहेको भावनाविशेष विशिष्ट सीतारामआदिको रूपमा प्रस्तुत आलम्बनलाई साधारणीकरणको बलले सामान्य कामिनी र कान्त रूपमा प्रतीत गराई रसरूपमा अभिव्यक्त हुन्छ । यसरी अभिव्यक्त हुने यो प्रतीति अभिव्यञ्जना कहिन्छ । अभिव्यञ्जनावादमा सहजानुभूति र अभिव्यक्ति यी दुई प्रक्रिया घटित हुन्छन् । दुवैमा अभिव्यञ्जना स्वतःस्फूर्त अनुभूतिको अभिव्यक्ति हो र सौन्दर्यको प्रकाशनद्वारा आह्लादको सृष्टि यसको उद्देश्य ।

तर दुवै मान्यतामा प्रशस्त अन्तर पनि छ । क्रोचेको अभिव्यञ्जनावादमा सौन्दर्यको आत्मा प्रकाशभङ्गीमा रहन्छ, वस्तु र प्रकाशभङ्गीको मिलनमा रहँदैन । तर रसवादमा यो सौन्दर्य शब्द र अर्थको समन्वयमा रहन्छ । अभिव्यञ्जनावादमा अभिव्यक्ति नै मुख्य र अन्तिम लक्ष्य हो । रसवादमा भावले अथवा अभिव्यक्तिले रस रूपमा परिणत हुनु अत्यावश्यक छ । अभिव्यञ्जनावादमा सौन्दर्यानुभूति र अभिव्यक्ति एउटै कुरा हो,

---

१३. Expreession is a synthesis of the verious, the multiple in the one. Division annihilates a work as dividing ac organism into heart, brain, muscles, nerves and so on, turns the living being into a corpse.

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

रसवाद यी दुवै भिन्न–भिन्न हुन् । अभिव्यञ्जनावादमा प्रतिभालाई दैवी गुण मानिदैन, रसवादमा मानिन्छ । अभिव्यञ्जनावादमा आह्लाद सौन्दर्य-निष्ठ हुन्छ, रसवादमा रसनिष्ठ । अभिव्यञ्जनावादमा व्यंग्यार्थको महत्त्व छैन, रसवादमा व्यंग्यार्थ वा ध्वनि नै सर्वोपरि छ । क्रोचेले कला र काव्यको प्रेषणीयताको सम्बन्धमा ध्यान दिएका छैनन्, तर रसवादी आचार्यहरूले प्रेषणीयताको लागि साधारणीकरणको सिद्धान्तको आविष्कार गरेका छन् ।

यसरी रसवादले काव्यको स्वरूप र काव्यास्वादनको सम्पूर्ण समस्याहरूमाथि गम्भीर विचार प्रस्तुत गरी समाधान पनि दिएको छ तर अभिव्यञ्जनावाद सौन्दर्यानुभूति र अभिव्यक्तिको विवेचनमा सीमित छ । वास्तवमा रसवाद साहित्यिक चिन्तन हो र अभिव्यञ्जनावाद दार्शनिक चिन्तन, जसलाई कला र काव्यको क्षेत्रमा प्रविष्ट गराइएको छ ।

कला कलाको लागि वा कविता कविताको लागि

कला न प्रकृतिको अन्धानुकरण हो, न समाजको यथावत् प्रतिच्छवि । यसलाई कसैसित केही लिनु–दिनु छैन । यो स्वतन्त्र र स्वायत्त मनोव्यापार हो । कलाकारको मनमा रहेको सौन्दर्यानुभूतिको अभिव्यक्ति यसको कार्य हो । यो कलाकारको व्यक्तित्वको अपेक्षा राख्तछ र समाजदेखि निरपेक्ष छ । फ्रान्समा उन्नाइसौं शताब्दीको अन्तिम चरणमा कलाको क्षेत्रमा प्रचलित यस विचारधाराको फलस्वरूप यूरोपका चित्रकला र कविताको संसारमा जुन नयाँ विद्रोहात्मक प्रवृत्तिको उदय भयो, त्यसलाई कलावादी आन्दोलन भनिन्छ । चित्रकलाको क्षेत्रमा 'कला कलाको लागि' भनेर जुन प्रवृत्ति र मान्यता प्रस्तुत गरियो, साहित्यको क्षेत्रमा 'कविता कविताको लागि' भनेर त्यही प्रवृत्ति र मान्यता ग्रहण गरियो ।

कलावादको पृष्ठभूमि

आइ. ए. रिचर्डस्ले कलावादी आन्दोलनका कारण बताएका छन्, पेटर र हिस्लरको प्रभाव, रस्किनको विरोध र जर्मन दार्शनिकको सौन्दर्य-शास्त्रको असरलाई । वास्तवमा कुरा के हो भने जब समाजमा पुरानो मान्यता र नयाँ दृष्टिबोधको बीच संघर्ष हुन थाल्छ र समाज आफ्नो रूढिग्रस्त

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विचारपरम्परा, प्रेम र भौतिक सुख–समृद्धिको खोजमा व्यस्त रहने स्थूल दृष्टिको शिकार बनेर रहन्छ, तब कला र काव्यका क्षेत्रमा कर्मरत रहने व्यक्तिहरू त्यसको विरुद्ध विद्रोह गरी अन्तर्मुखी हुन जान्छन् र मानसिक शान्ति र आल्हादका लागि एउटा हस्तिहाडको बुर्जा (Ivory tower) बनाई त्यसभित्र कैद हुन्छन् । उन्नाइसौं शताब्दीको उत्तरार्द्धमा यस्तै भयो । हुन त मानिसमा अन्तर्मुखी र बहिर्मुखी दुई वृत्ति हुन्छन् । प्राय: तिनको अस्तित्व साथ–साथ रहन्छ तापनि कुनै कालविशेष र परिस्थितिविशेषमा कुनै एक प्रवृत्तिको प्रमुखता हुन आउँछ । यो प्रवृत्ति कलाकार र कविको मानसमा ज्यादा स्पष्ट रूपमा देखिन आउँछ । कला र कवितामा वर्तमानसित पूर्ण असन्तोष हुँदा व्यक्तिपरक ऐकान्तिक र पलायनवादी भावना व्यक्त हुन्छ र वर्तमानसित पूर्ण सन्तोष हुँदा समाज-परकता, आशावाद र उत्साह अभिव्यक्त हुन्छ । वैज्ञानिक आविष्कार, औद्योगिक विकास, उपनिवेश–स्थापना, युद्ध, जय–पराजय, डार्विनको विकासवाद, नयाँ दार्शनिक चिन्तन, राजनैतिक विचारधारा आदिले संकुलित यूरोपको यो कालविशेष, धर्म र विज्ञानको बीच भइरहेको संघर्षको फलस्वरूप सन्देह, अविश्वास र अनास्थाको एक थरी नौलो स्वरले आक्रान्त भयो । यो प्रवृत्ति माथि भनिएझैं फ्रान्समा चित्रकलाको क्षेत्रमा उदायो र कविताको क्षेत्रमा प्रविष्ट भयो । अंग्रेजी काव्यमा यसको प्रवेश अस्कर वाइल्ड, स्विनवर्न जस्ताले गराए । यो एकातिर कवितामा गरिने नैतिकताको आग्रह र अर्कोतिर औद्योगीकरणले गर्दा उत्पन्न जटिलता र मानवताको ह्रासको परिणाम थियो । तर यस कालमा उपन्यासमा चाहिं समाजपरकता र यथार्थवाद आयो । कविताको स्वभाव ज्यादा अन्तर्मुखी हुने भएकोले यसले चाहिं सहजै यथार्थदेखि पलायन गरी स्वप्नमय संसार वा मध्ययुगीन रोमान्सको गान गर्न थाल्यो । अंग्रेजी कवितामा यस्तो प्रवृत्तिलाई निम्त्याउन सहायक भयो, विलियम हालमैन हण्ट, जोहन मिलेस र दान्ते गेब्रियल रोजेट्टीको नेतृत्वमा गठित प्रि–राफेलाइट ब्रदरहुड (Prera-phaelite brotherhood) । यी सबै चित्रकार थिए । यिनीहरूले इटालेली र्‍याफेल (Rephael) ले चित्रकलामा (१४८३–१५२०) मा स्थापित गरेको शास्त्रीय शैलीको विरोध गरी पन्ध्रौं शताब्दीभन्दा पूर्वको प्रारम्भिक सरल शैलीको पुन: स्थापना गरे । उनीहरूले रहस्यात्मक र आदिकालीन अनुरागका विषय चुने, यी कवि पनि थिए । यिनले कवितामा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पनि रोमाण्टिक प्रवृत्तिको विपरीत टेनिसन ब्राउनिंग र मैथ्यू आर्नोल्डले स्थापित गरेको सामाजिक र नीतिपरक प्रवृत्तिको विरोध गरी पलायनवादी रोमाण्टिक भावधाराको उपासना गरे । तर यिनले कुनै जीवनदर्शन (रोमाण्टिक कविले झैं) दिएनन् । उनीहरूको विचारमा कलाकारको धर्म रागात्मक अनुभूतिको अभिव्यक्ति गर्नु हो, दार्शनिक वा सामाजिक नैतिकताको प्रचार होइन । यस आन्दोलनलाई जीवनको यथार्थदेखि विमुख भई स्वप्नमय संसारको यात्रा गर्ने बुर्जुआली आन्दोलन भनिन्छ । यसै आन्दोलनको पृष्ठभूमिमा 'कविता कविताको लागि' भन्ने नारा अंग्रेजी काव्यमा मुखरित भयो ।

कलावादको मान्यता

अभिव्यञ्जनावादका जनक क्रोचेले सौन्दर्यानुभूतिलाई ऐकान्तिक, आत्मनिष्ठ र स्वयंमा पूर्ण देखाए औ यस्तो सौन्दर्यको अनुभव गर्न बाह्य-जगत् र वस्तुदेखि निरपेक्ष अन्तर्दृष्टिको आवश्यकता प्रतिपादित गरे । ठीक यसै गरी कलावादीहरूले काव्यलाई पनि स्वयंमा पूर्ण, जगत्निरपेक्ष, ऐकान्तिक भावलोक मानी त्यसको मूल्याङ्कन लौकिक नीतिनियमदेखि भिन्न आफ्नै किसिमको स्वतन्त्र सौन्दर्यात्मक दृष्टिले हुनुपर्छ भने । कलावादका पृष्ठपोषकहरूले आफ्नो मतको स्थापनाको लागि अनेकौं तर्कहरू दिएका छन् । उनीहरूको मतानुसार प्रत्येक विषयको आफ्नो–आफ्नो स्वतन्त्र लक्ष्य र कार्यक्षेत्र हुने गर्छ । जसरी विज्ञान, दर्शन, गणित आदि विद्याहरूलाई सौन्दर्यको मापदण्डले नाप्न सकिँदैन उसै गरी कला र कवितालाई पनि सत्य र नीतिको दृष्टिले हेर्न सकिन्न । नीति धर्मको विषय हो र वस्तुनिष्ठ सत्य दर्शनको । यी कलाका विषय होइनन् । व्यवहारक्षेत्र वा ज्ञानक्षेत्रमा कलाको उपयोगिता खोज्नु व्यर्थ छ । कलाको र कविताको सम्बन्ध मानव–भावनासित छ र मनोभावको मनोहर मूर्त्तिविधानद्वारा सहृदयको मानसमा आल्हादको सृष्टि नै त्यसको उद्देश्य हो । सौन्दर्यको सृष्टि आफैं आफ्नो सिद्धि हो । यसबाहेक कुनै नैतिक प्रयोजनको सिद्धि कविताको लागि अप्रासंगिक छ । कवि स्विनबर्नले भनेका छन्–'कविताको मूल्य उसको नैतिक अर्थ वा प्रयोजनमाथि कुनै पनि प्रकारले निर्भर रहन्न ।'

अस्कर वाइल्डले भनेका छन्–'कला र आचारको क्षेत्र भिन्न–भिन्न

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

छन् ।' स्पिनगार्नको मतमा, 'शुद्ध काव्यभित्र सदाचार खोज्नु रेखागणितको समत्रिकोण त्रिभुजलाई सदाचारपूर्ण भन्नु र समद्विबाहु त्रिभुजलाई दुराचार-पूर्ण भन्नु जस्तै हो ।'

कलावादका प्रबल पोषक ए. सी. ब्राड्लेले आफ्नो निबन्धमा काव्यको आन्तरिक (मुख्य) मूल्य र बाह्यमूल्य, जसमा नैतिकताको समावेश हुन सक्छ, को चर्चा गरे तापनि आन्तरिक मूल्यलाई नै महत्त्व दिएका छन् र यसैलाई काव्यको मूल्याङ्कन गर्ने सच्चा कसी मानेका छन् । उनले काव्यको नैतिक प्रयोजनको र धार्मिक लक्ष्यको खण्डन गरी काव्यानुभूति स्वयं नै आफ्नो–आफ्नो प्रयोजन र लक्ष्य हो भनेका छन्–

प्रथमत: अनुभूति स्वयंमा पूर्ण लक्ष्य हो, अनुभूति नै वास्तविक हो । द्वितीयत: यस अनुभूतिको काव्यात्मक मूल्य यही वास्तविक मूल्य हो ।[१४]

काव्यको संसारलाई उनले आफैंमा पूर्ण, निरपेक्ष र ऐकान्तिक मानेका छन् ।

काव्य वास्तविक संसारको न कुनै अंग हो न कुनै अनुकरण । बरु यो त स्वयं एक संसार हो, जो पूर्ण स्वायत्त, पूर्ण स्वतन्त्र छ ।[१५]

कविता आफ्नै किसिमको स्वायत्त वस्तु भएकाले यसको रसास्वादनको लागि कविताजगत्कै नियमको पालन गर्नुपर्छ । त्यसैले ब्राड्लेको भनाइ छ–

कवितालाई पूर्णरूपले ग्रहण गर्नको लागि त्यसको संसारमा घुम्नुपर्छ, त्यसका यियमहरूको समर्थन गर्नुपर्छ । एक क्षणको लागि वास्तविक संसारका विश्वासहरू र खास अवस्थाहरूलाई उपेक्षा गरिदिनुपर्छ ।[१६]

---

१४. First, this experience is an end in itself, is Worth having on its own acocunt, has an intrinsic value. Next, its poetic value is this intrinsic worth alone.

१५. It's nature is to be, not a part nor yet a copy of the real world, (as we commonly understand that phrase) but to be a world by Itself, inde pendent, complete, autonomous.

१६. To posses it fully, you must enter that world

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

उनको तात्पर्य के हो भने कविता कल्पना–प्रसूत भाव–लोक हो। वास्तविक संसारभन्दा यो भिन्न छ, त्यसैले बाह्यसंसारको स्थूल दृष्टिले यसको पूर्ण रसास्वादन गर्न सकिन्न। फेरि बाह्यसंसारप्रति ज्यादा सचेष्ट हुँदा कविको कल्पनाको धारा टुट्छ र उत्तम कविताको जन्म हुन सक्तैन। त्यसैले पाठकले पनि सांसारिक मूल्य र धारणाको परिप्रेक्ष्यमा होइन कि कल्पनाको आधारमा कविताको अध्ययन गर्नु पर्छ।

अस्कर वाइल्डको पनि यस्तै विचार छ–

कलाले आफ्नी पूर्णता आफैभित्र पाउँछ, आफूबाहिर होइन। कलाको मूल्याङ्कन कुनै पनि प्रकारको बाहिरी मान्यताको आधारमा हुन-सक्तैन। दर्पण बन्नुभन्दा पर्दा बन्नु बरु कलाको प्रकृति हो। जसरी पर्दा-भित्रको वस्तु बाहिरबाट देखिदैन, त्यसै गरी कलाको सौन्दर्यको अवलोकन बाहिरबाट गर्न सकिदैन। कलासित यस्ता फूल र चराहरू हुन्छन्, जो वनजगत्‌मा पाइँदैनन्।[१७]

कलाको संसारमा आफ्नै किसिमका आश्चर्य र टुनाहरू हुन्छन्। त्यस संसारको स्वामी कलाकार हो। उसले आफ्नो संसारमा स्वतन्त्रतासाथ निर्माण र ध्वंस गरिरहन्छ। प्रकृतिजगत्‌मा उसको रजाइँ छ। उसको आज्ञामा ऋतुहरू चल्छन्। अस्कर वाइल्ड भन्दछ–

कलाका रूपाकारहरू जीवित मानवभन्दा बढी वास्तविक हुन्छन्। उसको निर्माणकला यति महान् हुन्छ कि वस्तुहरू त्यसका अपूर्ण अनुकरण प्रतीत हुन्छन्। कलाको दृष्टिमा प्रकृतिमा न नियम छ, न साम्य वा समानता। कला आफ्नो इच्छामा चमत्कारको सृष्टि गर्दछ, जब ऊ आह्वान

---

conform to its laws, and ignore for the time being, the believes, aims, and particular conditions which belong to you in the other world of reality.

१७. Art finds her own perfection within, and not outside of herself. She is not to be judged by any external standard of resemblance. She is a veil, rather than a mirror. She has flowers that no forests know of, birds that no woodlands possess.

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

गर्दछ, दैत्य उपस्थित हुन्छ । ऊ बदामको रूखलाई शिशिरमा फुल्ने आज्ञा दिन सक्छ । ऊ पाकेको बालीमा हिमपात गराउन सक्छ । उसको आज्ञामा जुनको ग्रीष्ममा कुहिरो फैलिन सक्छ र उसको पुकारमा लिडियन पहाडबाट पखेटावाल सिंह हाजिर हुन आउँछ ।[१८]

यसरी कलावादीहरू कलालाई जीवन र प्रकृतिसित केही लिनु छैन भन्दछन् । उनीहरूको विचारमा त वास्तविक जीवन र प्रकृति कलाका ऋणी छन् । त्यसैले उनीहरू अरिस्टोटलको 'कलाले जीवनको अनुकरण गर्दछ' भन्ने कथनको विरुद्ध जीवनले नै बरु कलाको बढी अनुकरण गर्दछ भन्दछन्–

"Life imitates art for more than art imitates life,"

कलावादीहरू जीवनगत सत्यभन्दा कलागत सत्यलाई भिन्न मान्दछन् । Gubert को कथन छ–

सामान्य सत्य ता शुद्ध वास्तविकता कलाको उद्देश्य हुनसक्तैन । सत्यको भ्रम नै ललित–कलाको रहस्य हो ।[१९]

जीवनगत सत्य सहज, अकृत्रिम अतएव सौन्दर्यहीन हुन्छ । कलाको सत्य कल्पित, आवरणयुक्त अतएव मोहक हुन्छ । कलाको यस्तै वैचित्र्यले

---

१८. Her's are the 'forms more real than living man', and her's the great archetypes of which things that haveexistence art but unfinished copies. Nature has, in her eyes, no uniformity. She can work miracles at her will, and when she calls monsters from the deep they come. She can bid the almond-tree blossom in winter and send the snow upon the ripe corn-field. At her word the frost lays it's silver figure on the burning month of June, and the winged lions creep out from the hollows of the Lydian hills.

१९. The ordinary true or purely real cannot be the object of the arts. Illussion on a ground of truth, that is the secret of the fine arts.

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

गर्दा त्यो काल्पनिक आदर्श जगत्‌को वस्तु हुनजान्छ र कलावादीहरू त्यसलाई लोकनिरपेक्ष र ऐकान्तिक मादक रूपमा सौन्दर्यको अभिव्यञ्जनाका पक्षपाती हुन्छन्। उनीहरू काव्यलाई समाजको दर्पण मान्दैनन्। अतएव सत्य र शिव तत्त्व उनीहरूको लागि उपेक्षणीय छ।

कळावाद र भारतीय मत

कला र कविता सम्वन्धी यस प्रकारको वाद–विवाद पाश्चात्य साहित्यको देन हो। 'कला कलाको लागि' अथवा 'कला जीवनको लागि' यस विषयमा संस्कृत–काव्यमा कुनै शास्त्रार्थ भएको छैन। वास्तवमा संस्कृतमा कला र काव्यलाई भिन्न–भिन्न कोटिमा राखिएको छ। प्रायः कलालाई बाहिरी सजावटको वस्तु र काव्यलाई आन्तरिक भावनाको वस्तु मानिएको छ। अतएव काव्यलाई ललित–कलाको एक भेद मानिएको छैन परन्तु यसलाई स्वतन्त्र र भिन्न मानिएको छ। कलावादी विचारमा कला र काव्यलाई जुन महिमा प्राप्त छ, संस्कृत साहित्यमा पनि त्यो प्राप्त छ। अग्निपुराणमा लेखिएको छ–

अपार काव्य–संसारमा कवि नै ब्रह्मा हुन्छ। उसलाई जस्तो मनपर्छ त्यस्तै सृष्टि यहाँ हुन्छ।[२०]

मम्मटको शब्दमा काव्यको महिमा यस्तो छ–

काव्यकृति विधिकृत नियमले हीन हुन्छ हुन्छ, आह्लादमय हुन्छ, सर्वतन्त्र स्वतन्त्र हुन्छ, नवरसले सुन्दर र रुचिर हुन्छ। यस्तो काव्यकृति तयार गर्ने कवि–वाणीको जय हुन्छ।[२१]

यी दुई उद्धरणबाट के स्पष्ट छभने संस्कृतआचार्यहरूले पनि काव्यलोकलाई ब्रह्माको विधानमा बाँधिएको मानवलोक वा भौतिक, नैतिक र धार्मिक नियम र विधानमा बाँधिएको बाहिरी जगत्‌भन्दा भिन्न, विलक्षण, सुन्दर र आफैंमा पूर्ण मानेका छन्।

संस्कृत साहित्यमा पनि 'कविसमय प्रसिद्ध' को रूपमा कविको

---

२०. अपारे काव्यसंसारे कविरेव प्रजापतिः,
यथास्मै रोचते विश्वं तथेदं परिवर्त्तते।

२१. नियतिकृतनियमरहितां ह्लादैकमयीमनन्यपरतन्त्राम्
नवरसरुचिरां निर्मितिमादधती भारती कवेर्जयति।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

इच्छा र आदेशले प्रकृति जगत्मा शासन गर्छ। तदनुसार कविको काव्य-लोकमा साना खाडलमा पनि हंसहरू विचरण गर्छन्, आकाश–गङ्गामा हात्ती खेल्छन्, नदीमा पनि कमल फुल्छ, अन्धकारलाई मुठीमा च्याप्न सकिन्छ वा त्यसलाई सियाले छेड्न सकिन्छ, चकोर चाँदनी पिएर बाँच्छ, चाकत स्वाती नक्षत्रको मात्र पानी पिउँछ, विपरीत ऋतुमा पनि फूल फुल्छ, चन्दनको रूखमा फल–फूल लाग्दैनन्, वसन्तमा पनि मालती फुल्दैन, तरुणीको चरणप्रहारले अशोक फुल्छ, तर त्यसमा फल लाग्दैन, तरुणीको मुखको मदिराले वकुल फुल्छ, कमल दिनमा र कमलिनी रातमा मात्र फुल्छ आदि। यसप्रकार वस्तु–जगत्को सत्य काव्य–जगत्मा हुन्छ र असत्य चाँहि सत्य हुनजान्छ। किनभने काव्यलोक विलक्षण हुन्छ र यसमा कविको इच्छाअनुसार वस्तुहरू क्रियाशील हुन्छन्।

यसरी कलावादी मान्यता र संस्कृत–कवि र काव्यको मान्यता मिल्न आउँछ तापनि दुवै थरीको समस्या र उद्देश्यमा महान् अन्तर छ। कलावादी-हरूको समक्ष काव्यको मूल्याङ्कनको मापदण्ड के हुनु उचित छ, यो समस्या र काव्यको लक्ष्य के हो, त्यो स्पष्ट गर्नु उद्देश्य रहन गएको छ। यसको विपरीत संस्कृतका काव्याचार्यहरूको अगाडि काव्यको मूल्याङ्कन पद, पदरचना, रीति, गुण, अलङ्कार, रस र ध्वनिको आधारमा हुन्छ भन्ने निश्चित थियो र काव्यको लक्ष्य रसास्वादनद्वारा परम आल्हादको अनुभव गर्नु हो भन्ने स्पष्ट थियो। उनीहरूले काव्यलाई लौकिक नीति–नियमले हेरेनन्, काव्यास्वादनको लागि काव्यजगत्कै मान्यता र नियमलाई स्वीकार गरे। यति हुँदा–हुँदै पनि उनीहरूले काव्यको सामाजिक महत्त्वलाई स्वीकार गरी काव्यको प्रयोजनमा धर्म, अर्थ, काम र मोक्षलाई निर्विरोध रूपले, निस्संकोचभावले ग्रहण गरे। उनीहरूमा यस विषयमा विवाद थिएन। काव्यलाई अलौकिक चमत्कारले पूर्ण र कविलाई ब्रह्माको आसन दिएर उनीहरूले सबैलाई आफ्नो–आफ्नो स्थानमा समान महत्त्व दिएर राखे। नैतिकता, धर्म वा दर्शनलाई उनीहरूले काव्यको मुख्य प्रयोजन नमानी गौण माने। आल्हादलाई नै प्रमुखता दिए। ब्रह्मानन्दको सहोदर रसलाई काव्यको प्राण माने। रमणीय भाव, रसमय वाक्य, वक्रोक्तिजन्य अभिव्यक्ति, ध्वन्यात्मक वा व्यंग्यात्मक अभिव्यञ्जना नै उनीहरूको दृष्टिमा काव्य शब्दले अभिहित हुन योग्य रहेका छन्। जस्तोसुकै सूक्ति होस्, नैतिक, धार्मिक वा दार्शनिक त्यो तबसम्म काव्य मानिएन, जबसम्म त्यसमा मानवीय संवेग र संवेदनालाई

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

जगाउने सामर्थ्य रहेन । ध्वनिप्रधान रचना नै, रसाप्लावित कथन नै काव्यको उत्तम उदाहरण स्वीकार गरियो । यसको अतिरिक्त शाब्दिक-चमत्कार अधम काव्य मानियो र व्यंग्य वा सुन्दर अभिव्यञ्जनालाई गौण तुल्याउने उक्ति मध्यम काव्य निर्देशित गरियो । उनीहरूले अभिव्यक्ति नै कलाकारको अन्तिम लक्ष्य हो पनि भनेनन् र काव्यलाई समाजनिरपेक्ष पनि घोषित गरेनन् । उनीहरूले पनि कर्तव्यको आज्ञा दिने काम वेदलाई वा धर्माचार्यलाई दिए, नैतिक शिक्षा दिने काम पुराण वा उपदेशकलाई सुम्पे, काव्यलाई चाहिं मानसिक आह्लाद प्रदान गर्ने काम खटाए । तर काव्यमा व्यंग्यात्मक रूपले आउन चाहने उपदेश वा शिक्षालाई उनीहरूले स्वागत गरे । काव्यबाट मनोरञ्जनको साथ जीवनलाई सञ्चालित गर्ने कुनै ज्ञान–कणिका वा शिक्षासूत्र आउँछभने त्यसको निरस्कार उनीहरूले गरेनन् । शर्त्त यति थियो कि त्यो ज्ञान वा शिक्षा आदेशात्मक वा प्रचारात्मक नहोस् । वस्तुत: उनीहरूले समन्वयात्मक दृष्टिले काम लिए र श्रेय र प्रेय दुवैलाई काव्यको साध्य माने तथा समाजको जुन रूपले भए पनि मङ्गलविधान गर्नु काव्यको उद्देश्य ठाने ।

पाश्चात्य साहित्य र समाज सधैं समन्वयात्मक रहेन । आरम्भमा जब अरिस्टोटलले साहित्यको उद्देश्य आनन्द र शिक्षा माने, तब समन्वयात्मक दृष्टि देखाए तर उनीपछि नव क्लासिकल युगको प्रवृत्ति शिक्षालाई महत्त्व दिने हुन गयो । स्वभावत: काव्यको मूल्याङ्कन त्यसको शिक्षा दिने सामर्थ्यको आधारमा हुनसक्तैन । त्यसैले यस मान्यताका उग्र विरोधमा आनन्दलाई मात्र महत्त्व दिने कलावाद आयो । वास्तवमा आनन्द पनि निरपेक्ष वस्तु होइन, यो प्रासङ्गिक हुन्छ र परिस्थितिसापेक्ष । कल्पनाजन्य आनन्द पनि आनन्द हो र यथार्थजनित आनन्द पनि आनन्द नै हो । आनन्द आत्मविस्मरणमुखी पनि हुन्छ र आत्मस्मरणमुखी पनि हुन्छ । वस्तुजगत्मा अप्राप्त सुख–सुविधा दिलाएर भ्रमात्मक प्राप्तिको सन्तोष प्रदान गरी जागतिक अभाव र दैन्यले अनुप्राणित संघर्षको दबाउले थिचिएर र निसास्सिएर आह्लाद प्रदान गर्ने आनन्द काल्पनिक आनन्द हो र यो आत्मविस्मरणात्मक हुन्छ । वस्तुजगत्मा उच्चशिक्षा र ज्ञान, पद, प्रतिष्ठा र मान–सम्मान, सम्पत्तिलाभ, यात्रा, दृश्यावलोकन, स्त्री, परिवार, कुटुम्ब र मित्रप्रेम आदिबाट प्राप्त हुने आनन्द याथार्थिक हुन्छ र यो आत्मस्मरणात्मक हुन्छ अर्थात् यसमा भोक्ताको आत्मसत्ता सचेत रहन्छ । काव्यमा यी दुवै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रकारका आनन्दको द्वैत रहन्छ । काव्यबाट आत्मविस्मरणात्मक आनन्दको पनि अनुभूति गर्न पाइन्छ र संसारमा सफलता पाउने तथ्यहरूको आकलनद्वारा पाइने प्रेरणामुखी यथार्थिक आत्मस्मरणात्मक आनन्दको पनि अनुभूति गर्न पाइन्छ । यस्तो स्थितिमा काव्यलाई यथार्थसित सम्बन्ध नभएको वायवीय लोकको वस्तु सिद्ध गर्ने कलावादको तुलनामा संस्कृत काव्यमा प्रतिपादित मान्यता व्यावहारिक र ग्राह्य छ । यसै अव्यावहारिकताले गर्दा आफ्नै जन्मको युगमा कलावादी मान्यताको खण्डन भयो । मैथ्यु आर्नोल्डले नैतिक विचारको विरोधी कविता जीवनविरोधी हुन्छ भने ।[२२] यसको शास्त्रीय ढङ्गले खण्डन आई. ए. रिचर्डस्ले गरे । उनले काव्यलाई जीवनभन्दा पृथक् राखेर अध्ययन गर्न सकिन्न भने । उनको विचारमा काव्यको मूल्याङ्कन गर्दा संस्कृति, धर्म, उपदेश, अनुरागलाई कोमल बनाउनु, शिवको साधना यी सबैको सामूहिक महत्त्व रहन्छ ।

नेपाली साहित्यमा महाकवि देवकोटाको कलाबम्वन्धी विचार समन्वयात्मक देखिन्छ । 'कला कलाको लागि' भन्नेहरूसँग उनले विरोध जनाएका छन् र कलालाई फोटोग्राफी मान्नेहरूसँग पनि उनको असमति छ । उनको मतमा कला र जीवनमा अटूट सम्बन्ध छ—"जस्तो शरीर र आत्मा छुट्ट्याउन सकिंदैन, उस्तै कला र जीवनलाई अलग गराउन सकिन्न ।" कला जीवनको लागि भएपछि त्यसको प्रयोजन पनि हुने भयो । त्यसैले देवकोटाको कथन छ—'कलाको आत्म-समर्थन जीवनलाई उचाल्नु र भनुंमा छ, आनन्द दिनु र हृदय-केन्द्रलाई छोएर उच्च बोधद्वारा नैतिक शिक्षण बन्न जानु उच्च कलाको लक्षण हो ।"

कलावादमा युक्ति र तर्कलाई स्थान छैन । जीवन नै कलाको उद्गम हो । जीवनकै विभिन्न प्रकारका सङ्गत र असङ्गत स्थितिप्रति कलाको क्रिया-प्रतिक्रिया हुन्छ । यस्तो स्थितिमा जीवनदेखि निरपेक्ष भएर कलाको आकार नै तयार हुंदैन । त्यसैले कलावादी मान्यता उन्माद र आवेगको प्रतिफल हो, कुनै ठोस दर्शन होइन ।

प्रगतिवाद

शाब्दिक विश्लेषणअनुसार प्रगतिको अर्थ हुन्छ—उत्कृष्ट रूपले कुनै भाव, विचार वा कार्यलाई गतिशील वा चलायमान गर्नु । यसको तात्पर्यार्थ विकास वा उन्नति हुन्छ विकास जीवनको भौतिक र आध्यात्मिक दुवै

२२. Poetry of revolt against moral ideas is a poetry of revolt against life.

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पक्षमा हुने गर्छ । तसर्थ काव्यमा प्रगतिवादको सामान्य अर्थ जीवनको विकास गर्ने भावना अभिव्यक्त गर्नु हो । यो प्रगतिवादको व्यापक परिचय भयो, यस दृष्टिले वाल्मीकि, व्यास, होमर, भानुभक्त, मोतीराम र लेखनाथ सबै प्रगतिवादी भए । सबैले आफ्नो-आफ्नो सिद्धान्तअनुसार जीवनको विकास गर्ने सन्देश दिएका छन् । तर साहित्यमा प्रगतिवादको चर्चा गर्दा यसलाई 'वाद' को रूपमा ग्रहण गरिन्छ । यस्तो स्थितिमा यसको अर्थ पनि व्यापक नरही सीमित हुन जान्छ । किनभने प्रगतिवादी काव्य भन्नासाथ हाम्रो समक्ष खास प्रकारको दर्शनमा आधारित रचना उपस्थित हुन्छ । 'वाद' को रूपमा 'प्रगतिवाद' मार्क्सवादको देन हो, जसलाई साहित्यको संसारमा काडवेल प्रभृति मार्क्सवादी लेखकहरूले प्रचारित गरे । मार्क्सवादी दृष्टिमा पनि प्रगतिको अर्थ त विकास नै हुन्छ, तर एक निश्चित सिद्धान्त लिएको एक निश्चित दिशामा ।

१९९७ इ. मा द्वन्द्वात्मक भौतिकवादका प्रणेता कार्ल मार्क्सको समाजवादी सिद्धान्त लिएर रूसमा वर्गविहीन समाजको स्थापना गर्ने तरखर प्रारम्भ भयो । यसको प्रभाव संसारका अन्य मुलुकहरूमा पनि पर्न थाल्यो । मार्क्सवादको जन-जीवनमा प्रभाव पर्न थालेपछि साहित्यमा त्यसको प्रतिबिम्ब पर्नु स्वाभाविकै भयो । यसको फलस्वरूप १९३५ इस्वीको नवेम्बर मासमा लण्डनमा प्रगतिवादी लेखकहरूको एउटा सम्मेलन भयो । यहाँ विश्वका क्रान्तिकारी लेखकहरू जम्मा भए अनि 'प्रगतिशील लेखक सङ्घ' को स्थापना गरे । फ्रान्समा यसै वर्ष यस सङ्घको प्रथम अधिवेशन भयो । भारतमा यसको प्रथम सम्मेलन १९३६ मा मुन्सी प्रेमचन्द्रको सभापतित्वमा भयो । नेपालमा प्रगतिवादी लेखवर्गको उदय २००७ सालपछि भयो । श्यमप्रसाद र उनको 'सेवा' पत्रिका, कृष्णचन्द्र सिंह प्रधान आदिले यस आन्दोलनमा प्रथम भूमिका खेले । सम, हृदयचन्द्र, देवकोट, सिद्धिचरण, व्यथित जस्ताले पनि यसमा स्वर मिलाए । त्यसपछि भूपी शेरचन, तारानाथ शर्मा, गोविन्द लोहनी, आनन्ददेव भट्ट आदिले प्रगतीवादी साहित्यका विकासमा योगदान दिए ।

प्रगतिवादले प्रवेश गर्नु भन्दा अगि नेपाली कविताको काननमा साहित्यका परिष्कारवाद स्वच्छन्दतावाद, छायावाद, रहस्यवाद र स्तुतिवादका कोकिलहरू कुँजिरहेका थिए । तिनको वेदनामय स्वरमा नैराश्य, पलायन, आत्मविस्मृति र आत्मसमर्पणको प्रमुखता थियो । हुनत क्रान्तिलाई निम्त्याउन सात

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सालअगि सिद्धिचरणका क्रान्तिकारी भावधाराले पूर्ण कविताहरू, रिमालका विद्रोहमुखी रचनाहरू प्रकाशमा आएका थिए र देवकोटाले पनि बनारस आदि भारतीय सहरहरूमा बसेर क्रान्तिकारी गीतहरू गाएका थिए तापनि त्यो काल शङ्का र सन्देहको काल थियो । पूर्णविश्वासका साथ स्वर्णिम भविष्यको परिकल्पना क्रान्तिपछि उदाएको प्रगतिवादले नै प्रस्तुत गऱ्यो। क्रान्तिपछि कुन प्रकारको समाजको निर्माण गर्ने हो, यसको निश्चित रूपरेखा प्रगतिवादसंग थियो र उसले आफ्नो विचार कवितामा अभिव्यक्त गयो।

प्रगतिवाद र विद्रोहवाद आउनुभन्दा पूर्वको नेपाली कविताको स्वरलाई उदाहरणको रूपमा एक झलकमा प्रस्तुत गरौंभने राणाकालीन नेपाली अवस्थालाई दर्शाउने कविशिरोमणिको 'पिजराको सुगा' र सिद्धि-चरणको 'मेरो प्रतिविम्ब' लाई सम्झन सकिन्छ। 'पृथ्वीतलमा यौटासम्म, मानिस बाँकी रहँदासम्म, तुच्छ सुगाको जन्म नदेऊ, 'हाय विधाता विन्ती लेऊ' भन्ने नैराश्य कविशिरोमणिमा थियोभने देवकोटामा 'भाँचू कि मेरो कलम' वा 'प्रभुजी ! मलाई भेडो बनाऊ' आदि किसिमको, सिद्धिचरणमा 'जाऊँ गोमा त्यस शैलमहाँ पीर कुनै पनि छैन जहाँ' किसिमको, व्यथितमा 'किन्तु तिमिरसित देख्छु पराजित, आलोकित यो मेरो देश, सम्झूँ कसरी हार तिमिरको मतपूर्ण मम प्राणप्रदेश' किसिमको पलायनवादी नैराश्य भावना थियो ।

प्रजातन्त्रको स्थापनापछि प्रगतिवाद आउँदा सिद्धिचरणले 'ढिकीमा धान कुटेको आवाज' मा केही नयाँ कुरा सुने । चामललाई 'धर्ती आमाका हौं सन्तान, श्रमको निम्ति सधैं हामी समान' भनेर बोल्न लगाई श्रमको महत्त्व देखाए, श्रमिकको महिमा गाए । भीमनिधि तिवारीले 'सुकुल, गुन्द्री, चटाईको हातमा शासनसूत्र नेपाल आमा मुस्काउँछिन् देखी आफ्ना सुपुत्र' भनेर नेपालमा स्थापित प्रजातान्त्रिक व्यवस्थाको उल्लेख गरे, साथै सो व्यवस्थाले नेपाल र नेपालीको विकास र नवनिर्माण नभई नेताहरूले आफ्नो दुनो सोझ्याउने काम मात्र गरेको देखी व्यंग्य गर्दै "खोल बदलियो, बस मोल बदलियो । भित्र सितारको तार जस्ताको तस्तै छ" भनी उनी कराए। व्यथितले पनि यसै स्थितिमा व्यंग्य गर्दै भने–"मानिस दिउँसै बत्ती बाली न्याय सडकमा खोजिरहेछन् । सरकार आफ्नो सफलता रेडियोबाट भुकिरहेछ" । यी त अग्रज कवि-हरूका भावना थिए जो प्रगतिवादबाट प्रभावित भए । प्रगतिवादी

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भावसाधना लिएर अनि उदाए–भूपी शेरचन, कृष्णचन्द्रसिंह प्रधान, गोविन्द लोहनी, आनन्ददेव भट्ट, गोविन्द भट, तारानाथ शर्मा आदि ।

प्रगतिवादको दर्शन

दर्शन काव्यको महल डठयाउने जग हो । दर्शनविनाको काव्य कि त बालुवाको महलजस्तै हुन्छ, कि त अधरमा झुण्डिएको त्रिशंकु । यस्तो काव्यको जीवन र जगत्सित कुनै नाता रहन्न । यद्यपि काव्य दर्शनको प्रचारक होइन, न त यसमा दर्शनको शास्त्रीय व्याख्या नै प्रस्तुत गर्न सकिन्छ, तैपनि साहित्यकारले काव्यमा जीवनसम्बन्धी आफ्नो दृष्टिकोण अभिव्यक्त गरेको हुन्छ र त्यो दृष्टिकोण उसले सकारेको कुनै दर्शनबाट अनुप्राणित हुन्छ । प्रगतिवादभन्दा अगिको नेपाली काव्यको दर्शन आध्यात्मवादी थियो । प्रगतिवादको दर्शन मार्क्सवादले मार्क्सको दर्शन द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद (Dalectical Materialism) हो, जसको आधार हिगेलका दार्शनिक सिद्धान्त हुन् । हिगेलले सृष्टिको मूलदेखि नै तीन अवस्थाहरूलाई मानेका छन्–वाद (Thesis), प्रतिवाद (Antithesis) र संवाद (Synthesis) । हिगेलले सृष्टिको जरोमा सत् र चित् दुवैको सत्तालाई मानेका छन् । मार्क्सले चाहिं चित् वा चेतनालाई पन्छाई जड जगत् वा मूल प्रकृति (Matter) लाई नै मूल तत्त्व मानेका छन् । मूल प्रकृति जब साम्यावस्थामा हुन्छ, तब परिस्थितिको अनुकूलता वा प्रतिकूलतावश यसमा विक्षोभले जन्म लिन्छ र यसको रूपमा परिवर्तन आउँछ । प्रत्येक वस्तुमा त्यसको विपरीत विनाशक धर्म विद्यमान रहन्छ र त्यसभित्र द्वन्द्व चलिरहन्छ । जड प्रकृतिमा क्षोभ उत्पन्न भएपछि त्यसमा स्वयमेव चेतना प्रादुर्भूत हुन्छ ।

भारतीय दर्शनको उद्देश्य मानवलाई पुनर्जन्मको चक्रबाट छुट्कारा दिलाई निर्वाण वा मोक्ष प्रदान गर्नु हो । पाश्चात्यदर्शनको उद्देश्य सत्यको अन्वेषण हो तर मार्क्सवादको उद्देश्य जगत्को ज्ञान मात्र होइन, अपितु त्यसलाई बदलिनु हो । यसरी मार्क्स–दर्शन विश्वको पुनर्निर्माण गर्न चाहन्छ । यसको बाधक छ पूँजीवाद । संसारको आर्थिक र सामाजिक विषमतालाई दूर गरी साम्यवादको स्थापनाद्वारा वर्गविहीन समाजको रचना यसको चरम लक्ष्य हो ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रगतिवादका मान्यताहरू

प्रगतिवादअनुसार समाजको झैं साहित्यको पनि कुनै शाश्वत, चिरन्तन र एकरस स्वरूप हुँदैन । समाजमा झैं साहित्यमा परिवर्तन र विकास हुन्छ । समाजको विकासको कथालाई हेर्ने हो भने प्रगतिवादअनुसार भाव वा विचार प्रकाशमा आउनुभन्दा अगि जडजगत् (Matter) विद्यमान थियो । निर्जीव पदार्थहरूमा क्षोभ वा प्रतिशीलता उत्पन्न भयो र सजीव प्राणीहरूको जन्म भयो । मानवको वर्तमान रूप वा अवस्था क्रमिक विकासको परिणाम हो । सामाजिक आवश्यकता पूर्तिको सिलसिलामा भाषाको उत्पत्ति भयो । भाषा पनि प्रारम्भमा जुन रूपमा थियो, त्यसै रूपमा स्थिर रहेन । त्यसमा परिवर्तन र विकास हुँदै गयो । भावाभिव्यक्तिको शैलीमा पनि क्रमशः विकास भएको स्पष्टै छ । यसरी भाषा, भाव र भावाभिव्यक्तिको शैली सबै परिवर्तनशील छन् । त्यसैले प्रगतिवादका मान्यता विकासको आधारमा स्थापित भएका छन् । जो थियो, त्यसको स्थानमा नयाँ र क्रान्तिकारी परिवर्तनको सन्देश प्रगतिवादको लक्ष्य हो । त्यसैले प्रगतिवाद साहित्यका पुराना विषयवस्तु र पात्रको स्थानमा नयाँ विषयवस्तु र सर्वसाधारणको अवस्थालाई प्रस्तुत गर्छ । ऊ अभिजातवर्गलाई होइन, सर्वहारावर्गलाई महत्त्व दिन्छ । ऊ कवितामा सहजता, सरलता र स्पष्टताको माग गर्छ । छन्द र अलङ्कारलाई ऊ अभिजात्य विलास ठानी तिनको उपेक्षा गर्छ । उपेक्षित र पददलितवर्गको समस्यालाई प्रस्तुत गर्दछ र सत्य, शिव, सौन्दर्य, प्रेम, आनन्द सबैको सर्वसाधारणवर्गको लागि उपयोगी हुने रूपले स्थापना र मूल्याङ्कन गर्छ । वैज्ञानिक आविष्कार र उपलब्धिलाई महत्त्व दिन्छ र ईश्वर, स्वर्ग, आत्मा, धर्म आदि धार्मिक र आध्यात्मिक विषयको भर्त्सना र तिरस्कार गर्छ । साहित्यमा अलौकिक र अतिमानवीय चित्रणको परित्याग गरी मानव, श्रम र माटोको गुणगान गर्छ । सामन्तवाद, पूँजीवाद, साम्राज्यवाद, पुरोहितवाद र पुराणवादको निन्दा गरी संसारबाट यी सबैको समाप्ति गर्ने भावना व्यक्त गर्छ ।

प्रगतिवादको वैशिष्ट्य

राष्ट्रिय जीवनमा मात्र परिसीमित नभई अन्तर्राष्ट्रिय गतिविधिमा सचेष्ट रहेर विश्वबन्धुत्वको भावनाले परिपूर्ण हुँदै संसारभरका दलित,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पीडित र शोषितको पक्षमा बोल्नु प्रगतिवादको खास स्वभाव हो। हाम्रा प्रगतिवादी कविहरूले पनि यस धर्मको निर्वाह गरेका छन्। प्रगतिवादका अशक्त र अनुकरणशील कविहरूका कविता शिल्प र भावावेगका दृष्टिले नीरस छन् र प्रचारात्मक अथवा नारावादी छन् तर प्रगतिवादी भावना कविमानसमा प्रतिष्ठित भएपछि तिनका अनुभूतिहरू संवेदनात्मक र अभिव्यक्ति कलात्मक हुन गएका छन्।

तिनमा लक्ष्यित हुँदै गएका नयाँ–नयाँ उपमान र प्रतीकहरू, लाक्षणिक, अभिव्यञ्जना र भावावेगहरू यसका प्रमाण हुन्।

कवि व्यथित "हुन्छ तपनको बलिवेदीमा जब सागरको बलिदान, पाउँछ लाखौ फाँट–बगरले बादलसँग जीवनदान" मा जुन निदर्शना अलङ्कार-को उद्भावना गरेका छन्, त्यसले यहाँ अभिव्यक्तिमा सौन्दर्य आएको छ र मार्क्स सम्मत क्रान्तिको पनि सन्देश व्यक्त भएको छ। व्यथितकै–

"बालै पिच्छेका दाना भन्छन् गह्भरि आँसु भरेर–
किसानका कैयौं पुस्ता उसको रूप सिगार्न भनेर!
भोक प्यास वास्ता नगरी गए रे बलिदान भएर!
निष्ठुर कामी तलिसङ बालीका जीवन देखेर,
बलजफ्ती भोगिरहेछन् आलोपालो होड गरेर!"

जस्ता पङ्क्तिहरूमा शोषणको करुणकथा कलात्मक सौन्दर्यले परिपूर्ण भएर नितान्त संवेदनीय रूपमा उतारिएको छ।

अभिव्यक्तिको अपरिचित भंगिमा आनन्ददेव भट्टका निम्नाङ्कित पङ्क्तिहरूले देखाएका छन्–

"विपनामा संबोधन गरिएका मेरा दिदी र बहिनीहरू नै
जुन रातमा मेरो सपनामा प्रियतमा बनें
त्यही बिहान मेरो हृदयले साफ भन्यो–
तेरो ब्रह्मचर्य सब धोका हो।"

यहाँ स्वप्न–विश्लेषणको आधारमा चेतन र अचेतन क्रियाहरूलाई लिएर प्रत्यक्षमा नैतिकताको दावा गर्ने र अभ्यन्तरमा अनैतिकताको दुर्बलतालाई पोस्ने समाजको आडम्बरमाथि व्यंग्य गरिएको छ, नौलो पद्धतिमा।

उपमानको नूतन प्रयोग र अभिव्यक्तिका सयकडौं सुष्ठु रूपलाई

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हेर्न भूपीका कविताहरू आदर्श छन्–

'प्रत्येक खाली सीटको सूचनाले मलाई जवान बनाउँछ,
''प्रत्येक इण्टरभिउको परिणाम सुनेर
जीवन काखीको पसीना झैं गह्नाउँछ।'
'पत्नीले थालमा सधैं–सधैं व्यंग्य पस्केझैं लाग्छ'
'यो मेरो चुसिएको आँपजस्तो गल्ली।''
यी उपमानहरू प्रगतिवादी नवशिल्पबोधका प्रयोग हुन्।
''यसरी सधैं चियाको किट्लीवाट एउटा सूर्य उदाउँछ।
सधैं रक्सीको रित्तो गिलाँसमा एउटा सूर्य अस्ताउँछ।''
''नयाँ वजेटको ओठमा खोजिरहेछ आश्वासन।''
''असंख्य युवती–विधवाहरू मेरो अगाडि आएर
आफूलाई सम्पूर्ण रूपमा नग्याउँछन्
र आफ्नो हिउँजस्तो कोमल तनमा
दुनियांको कामुक आंखाले पोलेका
काला–काला डामहरू देखाउँछन्।''

भूपीका यी र यस्ता अनेक पंक्तिहरूले वर्तमानका कठोर सत्यहरूलाई नूतन अभिव्यक्तिशैलीका माध्यमले प्रस्तुत गरेका छन्।

प्रगतिवादी कवि प्रकृतिचित्रणमा परम्पराभन्दा भिन्न मार्ग र लक्ष्यलाई लिएर हिंडेका छन्। जब ऋतु वसन्त आउँछ तब पृथ्वीको कांचुली फेरिन्छ, नवपल्लव, पुष्प र फलहरूले शोभायमान भएर प्रकृति बैंसालु तरुणी झैं कोकिल–कण्ठले गाउन थाल्छे। तर मानिसको जीवनमा पनि यसै गरी सुख र समृद्धि आइसकेको छैनभने मानिसले हर्ष मनाउने कसरी? त्यसैले, बारीमा वसन्त देखेर पनि घरमा वसन्त नआएकोले दिग्दार हुँदै कवि भूपी चिच्याउँछन्–

''यो कस्तो हो वसन्त ?
खोइ मानिसहरूले चोला फेरेको ?''

अर्का कवि आनन्ददेव भट्टले वसन्तको वर्णन गर्दा नेपालचो जनजीवनमा पर्ने यस ऋतुको प्रभावलाई देखाउन खोजेका छन्:

''ए पख, तिमी जानै लागेका ?' पख अलिबेर
माले गोरुलाई खोरेंत भएको छ,
म हिलोमा बांधी आउँछु;

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

थाकेकी भैंसी कराउँदै छे, म सुकेको पराल हाली आउँछु;
ज्या, यो झुप्रोको पाखो च्यातिएछ;
म आजै वनबाट स्याउला ली आउँछु ।"

हिन्दीका प्रगतिवादी कविहरू हिन्दुस्तानलाई बिर्सी मास्कोको गुण गाउन अगि सरेको देखी आलोचकका कटु आलोचनाका शिकार भए तर हाम्रा प्रगतिवादी कविले स्वदेशलाई कहिल्यै भुलेनन् र राष्ट्रको पतन र विदेशको नक्कल गर्ने बानीमाथि क्षुब्ध भएर राष्ट्रिय चेतनाको सञ्चार गर्न खोजे । जस्तो भूपी र उनका यी पंक्तिहरू–

"...प्रत्येक घरमा झुण्डिएको छ विदेशी ताल्चा
भोटे ताल्चा अथवा हिन्दूस्तानी ताल्चा
के कुनै घरको आफ्नो मौलिक ओठ छैन ?"

–ले नेपालको उद्योगहीनतामाथि प्रकाश पार्छन् र नेपालले आफ्नो मौलिकता देखाउन अगि सर्नु पर्ने आवश्यकतालाई इङ्गित गर्छन् ।

यसरी प्रगतिवादले साहित्यलाई मानव–सङ्घर्षको धरातलमा प्रतिष्ठित गरिदियो र साहित्यलाई मनोरञ्जन वा समाजनिरपेक्ष आह्लादको साधन नबनाई समाजको पुनर्निर्माण गर्ने प्रेरकतत्त्व सिद्ध गरिदियो । प्रगतिवादको साहित्यिक मान्यतामा त्रुटि के मानिन्छभने यसमा साहित्यलाई सिद्धान्त–प्रचारको साधन मानी एउटा निश्चित र निर्धारित पथमा डोऱ्याइन्छ र कठोर अनुशासनमा राखिन्छ । यस्तो स्थितिमामा साहित्यमा अभिव्यक्तिको स्वतन्त्रता र वैयक्तिक वैशिष्टचको हनन हुन्छ र साहित्य एउटा कला नरही राजनीतिको प्रचार गर्ने सामग्री बन्नजान्छ । वस्तुत: जुनसुकै वादमा पनि साहित्य जब जीवनको चित्रण, त्यसप्रति आफ्नो (साहित्यकारको) निजी मौलिक प्रतिक्रिया, स्वानुभूत विषयको संवेदनात्मक अभिव्यक्ति जस्ता कार्यलाई उपेक्षा गरी उपदेश वा प्रचारलाई महत्त्व दिन थाल्छ, तब त्यो उत्तम कोटिको साहित्य रहन जाँदैन । जेहोस्, तर कति चाहिँ अवश्य स्वीकार गर्नु पर्छभने सस्तो भावुकता, उडन्ते रोमान्स, पलायनवादी भावना र सामाजिक दायित्वको उपेक्षाको विरुद्ध प्रगतिवादले ठोस यथार्थ, गम्भीर संकल्पशक्ति, प्रगतिको आशामुखी सन्देश र अप्रिय पुरानो व्यवस्थाको ध्वंस र सर्वजन–हितकारी निर्माणको स्वर मुखरित गरेर साहित्यिक क्षेत्रमा नव–जागरण ल्याइदियो । फलतः मार्क्सवादी

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विचारधाराका लेखकले मात्र होइन कि अमार्क्सवादी लेखकहरूले समेत प्रगतिवादी भावना व्यक्त गर्न रुचि लिए। कम–से–कम नेपाली साहित्यमा यो घटित छ। समको 'आगो र पानी' खण्डकाव्य प्रगतिवादको अद्वितीय (एक मात्र ?) खण्ड–काव्य मानिनु यस कुराको एउटा स्पष्ट उदाहरण हो।

प्रतीकवाद

साहित्यमा प्रतीकको महत्त्व प्राचीन कालदेखि नै स्वीकृत छ। किनभने प्रतीक मनोमूर्त्तिको बाहक हुन्छ र यो विना भावले ग्राह्य आकार पाउँदैन। खास गरी सादृश्यात्मक हुने हुँदा यसले भावलाई प्रभावपूर्ण पार्न ज्यादै सहयोग गर्छ। यो प्रस्तुत र अप्रस्तुत दुवै थरी हुन्छ। प्रस्तुत हुँदा यसले समान बिम्बको संयोजन गरी भावलाई आह्लादमय बनाउँछ जस्तो 'मुखरूपीचन्द्र'। अप्रस्तुत हुँदा यसको प्रभाव सघन हुन्छ। कसैलाई 'तँ मूर्ख होस्' भन्दा त्यो प्रभाव उत्पन्न हुँदैन, जुन 'तँ गधा होस् वा गोरु होस्' भन्दा उत्पन्न हुन्छ। यहाँ गधा र गोरु मूर्खताका प्रतीक हुन्। 'मेरो मन अँध्यारो छ' मा जुन व्यञ्जना–सौन्दर्य छ, त्यो 'मेरो मन उदास छ' मा किमार्थ छैन। प्रतीकमा भावाभिव्यक्ति र प्रभावप्रेषणको अपार सामर्थ्य हुनाको कारण हो, अमूर्तभावलाई मूर्त रूपमा प्रस्तुत गर्ने त्यसको विशेषता। नेपाली जीवन साहित्यिक र सामाजिक दुवै दृष्टिले प्रतीकहरूको लागि अभ्यस्त छ। वेद, पुराण र काव्यदेखि लिएर लोकको साधारण बोलचालमा प्रतीकहरूको प्रशस्त प्रयोग हुन्छ। हंस प्राण, आत्मा वा सज्जनताको प्रतीक मानिन्छ, काग धूर्त्त र दुष्टताको। काम, क्रोध र लोभलाई क्रमशः चोर, अग्नि र धृतको संज्ञा दिइएको छ। वाग्धाराहरूमा जुन प्रतीकत्व पाइन्छ, त्यसले लोक–जीवनमा बोलिने भाषाको समृद्धि दृष्टिगत हुन्छ। यहाँ क्रियात्मक प्रतीकताको बाहुल्य छ। मुखमा कालो लाग्नु बदनामीको चिह्न मानिन्छ, नाक काटिनुले इज्जत गएको बुझिन्छ। यस्ता अनेक प्रयोग छन्। यसरी के स्पष्ट छ भने हाम्रो सांस्कृतिक परम्परा नै प्रतीकवादी छ। फलतः हाम्रो काव्यमा प्रतीकात्मक अभिव्यञ्जना परम्परागत छ। यस कविपरम्पराको प्रमाण दिँदा प्रायः ऋग्वेदको निम्नलिखित ऋचालाई अगि सारिन्छ–

"द्वा सुपर्णौ सखायौ समानं वृक्षं परिषस्वजाते,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

तयोरेकः पिप्पलं स्वाद्वत्ति अनश्नन्नन्यो अभिचाकशीति ।"

यहाँ आत्मा र परमात्माको भेदलाई अर्थ्याउन यी दुवैको प्रतीक दुई पक्षीहरूलाई बनाइएको छ र संसारको प्रतीक वृक्षलाई । यसको विकास पुराणहरूमा भयो र त्यसपछि काव्यमा । नेपाली कविताको क्षेत्रमा देखा-परेको पहिलो प्रतीकमय रचना सम्भवतः कुनै अज्ञातनामा कविको 'जस्ले सातु गऱ्यो मकैकन पिंधी, सिध्रो मुठीमा धऱ्यो' आदि श्लोक हो । यसमा श्री ५ पृथ्वीनारायण शाहको विजयको कथा निबद्ध छ, जसमा कुनै राज्य-लाई मकै, कुनैलाई सिध्रो आदिको संज्ञा दिइएको छ । यसै गरी अगि बढ्नै जाँदा लेखनाथको 'पिंजराको सुगा', 'चुँडिएको चङ्गा' आदि प्रतीक शैलीका रचना सिद्ध हुन्छन्, उनको 'तरुणतपसी' पनि प्रतीकमय कृति हो । देवकोटा-का 'साँढे,' 'सघन तमिस्राप्रति' आदि-आदि प्रतीकात्मक छन् । व्यथित र गोपालप्रसाद रिमालका कैयौं कविताहरूमा प्रतीक पद्धतिको निर्वाह भएको छ । अनि आउँछ, प्रजातन्त्रोत्तर काल, जहाँ अत्याधुनिक कविहरू यसै शैलीको पूर्णतया प्रयोग गर्न अभिरुचि लिन्छन् ।

प्रतीकवाद र त्यसको प्राचीन दर्शन

प्रतीकपरम्परा आफ्नै भए पनि वादको रूपमा यसको स्थापना र ग्रहणको क्रमलाई बुझ्न फ्रान्समा भएको प्रतीकवादी आन्दोलनतर्फ दृष्टि दौडाउन कर लाग्छ । उहाँ संवत् १९४२ वा ई. १८८५ मा भएको रहस्य-वादी इसाई सन्तहरूको प्रभावजन्य प्रतीकात्मक कविताशैलीको प्रयोग प्रतीक-वादको पूर्वपीठिका हो । इसाई सन्तहरू रहस्यात्मक ईश्वरलाई रहस्यात्मक नै पारिराख्न रहस्यमय भावनाद्वारा उपासना गर्न लागे । यसको लागि उनीहरूले प्रस्तुत ईश्वरको स्थानमा अप्रस्तुत प्रतीकको उपयोग गरे । त्यसै उपासना-प्रणालीलाई प्रतीकवाद वा 'सिम्बोलिज्म' भनियो । आध्यात्मिक क्षेत्रमा प्रयुक्त ईश्वर-प्रेमसम्बन्धी रहस्यात्मक भावधारा भएको प्रतीक शैलीमा व्यक्त भजनहरूको व्यापक प्रभाव पर्न गयो र वादको रूपमा सामान्य रूपमा कविता क्षेत्रमा यसको प्रचार भयो । यस कालमा यूरोपेली कविता समाज-निरपेक्ष वैयक्तिकभावलोकको वस्तु भइसकेको थियो । किनभने 'प्रि-ऱ्याफेलाइट' आन्दोलन, अभिव्यजनावाद र कलावादको उदय भइसकेको थियो । फलतः प्रतीकवादी शैली त्यस वातावरणमा फस्टायो । यसरी आरम्भिक कालमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रतीकवादको मूल दर्शन अध्यात्मपरक रहस्यवाद थियो ।

नेपालीमा अध्यात्मपरक रहस्यवादको रूपमा प्रतीकवादको आगमन हिन्दी, बङ्गाली र अंग्रेजीको प्रभावस्वरूप आयो । बङ्गाली र हिन्दीमा रहस्यवादको रूपमा यसको पूर्ण विकास आयो । नेपालीमा भिक्षु, प्रेमराजेश्वरी र व्यथितबाट रहस्यवादी भाव-साधनका कतिपय प्रयास भए । यसै बीच नेपालमा क्रान्तिको भावना चर्कियो र गोपालप्रसादले प्रतीकवादी शैलीलाई अध्यात्मपरक रहस्यवादको लोकबाट ओराल क्रान्तिपरक राजनैतिक रहस्यवादको लोकमा ल्याएर नयाँ आयाम दिए । अनि प्रजातन्त्र आयो र प्रगतिवादको पदार्पण भयो । कवितामा सूक्ष्म अभिव्यक्तिको स्थानमा स्थूल र वस्तुपरक अभिव्यक्ति गरिन थाल्यो । त्यसको प्रतिष्ठा जम्न नपाउँदै प्रगतिवादी स्थूलताको विरुद्ध विद्रोहको रूपमा प्रतीकवादको नयाँ स्थापना वा पुनरुत्थान भयो, जसको श्रेय मोहन कोइराला, जगदीशशमशेर, मोहनहिमांशु थापा, शङ्कर लामिछाने, पारिजात प्रभृति प्रजातन्त्रोत्तर कालमा प्रतिष्ठा पाएका कवि-कवयित्रीहरूलाई प्राप्त छ । यी अधुनातन कवि–कवयित्रीहरू नियमत: एउटै पाठशालाको दर्शनलाई मानेर एक जूट भई क्रियाशील छैनन् । बरु काल, परिस्थिति, स्वाध्याय एवं स्वानुभवको आधारमा परस्पर भिन्न–भिन्न प्रवृत्ति र मूल्य तथा मान्यताका समर्थक औ प्रतिपादक छन् । यसमा आध्यात्मिक भावधाराको स्थानमा अब नव–स्वच्छन्दतावादी (नियो रोमाण्टिक) भाव-धारा र प्रगतिवादी याथार्थिक भावधाराको अभिव्यक्ति हुन गएको पाइन्छ । यसमा व्यक्तिपरक समाजविमुखी पलायनवादी भावसाधना मात्र होइन कि सामाजिक, आर्थिक र राजनैतिक विचारधाराको आधारमा विकासवादी, संघर्षयुक्त समाजपरक भावसाधना पनि भएको छ । यसमा राष्ट्रिय र अन्तर्राष्ट्रिय समस्याप्रति समान रूपले जागरूक रही मानव–अस्तित्वप्रति चिन्ता व्यक्त गरिएको छ । मोहनहिमांशु थापाको 'खुकुरीमाथि एक चौटा बादल' र जगदीशशमशेरको 'काठमाडौंको वर्णन' यस्तै राष्ट्रिय परिस्थितिप्रति व्यक्त चिन्ता हो । मोहन कोइरालाको 'मेरो जीवन रातो रगतसित मिसिएको चेतनाको गाढा थोप्ला हो' भन्ने भाव व्यक्त गर्ने कविता अन्ताराष्ट्रिय समस्याप्रति व्यक्त चिन्ता हो । यस प्रकारका चिन्ता उपेन्द्र श्रेष्ठ, कुमार नेपाल आदि प्राय: सबै समर्थ कविहरूले व्यक्त गरेका छन् । यसरी अब प्रतीकवाद लोकविमुख आध्यात्मिक भावधाराको बाहक रहेन । तर यो

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भौतिकवादको अन्धप्रशंसक पनि भएन यसले दुवैलाई आफ्नो खटनमा राख्न रुचायो । विज्ञानको सहयोगविना भौतिक उन्नति असम्भव भएकोले प्रतीकवादमा विज्ञानको कदर छ, तर संहारकारी अस्त्र-शस्त्रले सज्जित भएर विश्वमा विनाशलीला रच्न खोज्ने यसको प्रवृत्तिप्रति यसमा घृणा छ । अध्यात्मवादको अलौकिकता परमात्मपरकता र अवैज्ञानिक अतएव अप्रामाणिक चिन्तन एवं समाधान प्रणालीको निषेध गर्दा यसले भौतिकवादी दृष्टि लिन्छ र मानवीय मूल्य र महत्त्वलाई यान्त्रियताको पिशाचद्वारा भूईंमा पछारेर जगत्मा हाहाकार मचाउने भौतिकवादको विरोध गर्दा यसले मानवतावादी दर्शनलाई आफ्नो संवल वनाउँछ । प्रतीकवादी स्थापित मूल्यलाई अङ्गीकार नगरी नयाँ मूल्यको अन्वेषणमा पनि रुचि लिन्छ । ऊ 'अहं ब्रह्मास्मि' को भावनाले पूर्ण भई वस्तु र समाजनिरपेक्ष भई स्वत: स्फूर्त भावनाको वलले नव-संसारको निर्माण गर्न पनि चाहन्छ । प्रतीकवादको अगाडि जुन समस्या छ, त्यो जातिविशेष, वर्गविशेष वा राष्ट्रविशेषको मात्र समस्या होइन, अपितु यस विशाल वसुन्धराका समस्त मानवजातिको अस्तित्व रक्षाको समस्या हो । त्यसैले प्रतीकवादी ज्यादै सावधान भएर विश्वको गतिविधिको अध्ययन गर्दछन् । युगचेतनाले टम्म भएकोले उनीहरू युगीय संवेदनाको अभिव्यक्ति गर्छन् । संसारमा मानवीय भावनाको सञ्चार गराउनु प्रतीकवादको सामान्य लक्ष्य हो । तर यसै वादमा कोही अस्तित्ववादी, कोही ध्वंसवादी, कोही शून्यवादी, कोही आयामवादी र कोही यौनवादी पनि छन् । यीमध्ये अस्तित्ववादी र शून्यवादीले गम्भीर दार्शनिक आधार पाएका छन् । शेषलाई कुनै दर्शनविशेषको ठोस आधार प्राप्त छैन । फलत: कुन मानवीय मूल्यको स्थापना गर्ने हो, तिनलाई त्यसको न ज्ञान छ, न त्यसको कुनै फिक्री । वस्तुत: मानवतावादी रूपमा आफ्नो चरित्रलाई स्पष्ट गर्नसक्ने प्रतीकवादीले नै काव्य र समाजको हित गरेका छन् भन्न कर लाग्छ ।

प्रतीकवादको कलादृष्टि र विशेषता

प्रतीकवादमा जसरी दर्शनको एकता छैन, त्यसै गरी कलादृष्टिमा पनि समानता छैन । कोही 'कला कलाको लागि' भन्ने छन् र कोही 'कला जीवनको लागि' भन्ने विचारका छन् । पहिलो मान्यता पश्चिमाहा कलावाद

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अभिव्यञ्जनावादमा आधारित छ । किनभने यसमा बाह्यजगत्को वस्तुवादी निरूपण र चित्रण नभई कविको सहजज्ञान (Intuition) को वस्तुनिरपेक्ष, स्वस्फूर्त, संवेदनका अभिव्यक्तिको आग्रह देखिन्छ । यसमा वस्तु र विषयको यथातथ्य वर्णन गर्ने फोटोग्राफी पद्धति र नैतिकताको सन्देश दिने उपदेशात्मक पद्धतिलाई स्थान छैन । प्रतीकवादी त जगदीशशमशेरको शब्दमा 'रोमाञ्चक दृश्यहरूको अनुकरण गर्ने काम क्यामेरा बोक्नेलाई, शिक्षा–दीक्षाको काम समाज–सेवकलाई, नारागिरीको काम नेतागणलाई छाडेर कवि युगवाणी बटुलेर त्यसको झङ्कार व्यक्त गर्नमा र मानवचिन्तनको अन्तर्मुखी तथा वहिर्मुखी प्रकाशलाई रूप दिनमा लागे ।' यस मान्यतामा अभिव्यक्ति आफ्नो उद्देश्य आफैं हो, त्यसको कुनै अन्य उद्देश्य छैन । यसमा 'प्रयोग प्रयोगको लागि' गर्नेहरू पनि छन् । तर सफल ती छन्, जो प्रयोग नूतन सौन्दर्यको लागि गर्दछन् । यी कालातीत मान्यताहरूसित केही-न-केही सम्वन्ध भए पनि प्रतीकवादीको भावबोध र व्यञ्जना-प्रणाली नूतन अभ्यासलाई लिएर चलेको छ । पूर्व कविहरूको भावुकतापूर्ण वर्णन–प्रणाली र समकालीन प्रगतिवादीहरूको वाच्यार्थमय चमत्कारहीन, स्थूल यथार्थवादी प्रणालीलाई पन्छाएर मानवको विश्वजनीन समस्या र प्रकृति-सौन्दर्यलाई व्यंग्यार्थमय प्रयोगवादी प्रणालीमा प्रतीकवादले अभिव्यक्त गरेको छ । यसले अभिव्यक्तिको विराट् क्षेत्र पाएको छ । यसमा तुच्छातितुच्छ ठानिएको विषय र वस्तुमा पनि नयाँ ध्वनि र सौन्दर्य भनेर प्रस्तुत गरी चमत्कार प्रदर्शन गरिन्छ । कविमानसमा निहित गूढ भावनालाई कुनै विम्बको माध्यमले प्रस्तुत गर्नु यसको विशेषता हो । यसरी सामान्य अनुभूति असामान्य हुन जान्छ, वैयक्तिक भावना सामूहिक बन्न जान्छ । प्रतीकवादको अभिव्यक्तिशैली प्रयोगात्मक छ र यसमा शव्द, अलङ्कार र सौन्दर्यवोध हरेक क्षेत्रमा नौलो-नौलो प्रयोग भइरहन्छ तापनि अपरिचित सौन्दर्य र अज्ञात माधुर्य सन्निहित हुन्छ । कुनै विशिष्ट भावलाई कुनै विशिष्ट नयाँ उपमान र विम्वहरूको सहायताले अभिव्यक्ति दिइएको स्थानमा यसको प्रभाव सशक्त हुन्छ तर जहाँ कुनै नवीन र मौलिक भावबोध हुँदैन र फगत प्रयोगको लोभले विम्वहरू सजाए प्रस्तुत गरिन्छ, त्यहाँ साधारणीकरणको अभावले गर्दा कविता अस्पष्ट र अग्राह्य हुन जान्छ तर प्रतिभाशालीका नवीन उद्भावनाहरू वोकेका समस्यामूलक वा कुनै विशिष्ट भावनामूलक कविता प्रतीकमा वद्ध

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भए पनि सूक्ष्म दृष्टिले हेर्दा बोधगम्य हुन्छन् र आफ्नो सौन्दर्यात्मक प्रभाव-प्रेषणमा पनि सफल हुन्छन् । उदाहरणार्थ उपेन्द्र श्रेष्ठको 'टेबुलमाथिको प्याला' मानवजीवनकै प्रतीक बन्न गएको कुरो कविता पढ्दा थाहा हुन्छ–

"सम्पूर्ण पानी सुकेको रित्तो पोखरी जस्तो
खस्रो अनुहार लिएर
फिस्स हाँस्छ हामी जस्तै
रित्तिदै गएको खाल्डो देखाएर
पिउन नपाउँदै चिप्लेर जान्छ यो
मान्छेसरह जिउने रहरले"

यहाँ प्रस्तुत मानवको स्थानमा अप्रस्तुत प्यालालाई उपमानद्वारा विशेष्यसमेत बनाएर प्रस्तुत गरिएको छ । यसरी प्यालामा मानव–धर्मको आरोपण गरी मानव–जीवनको विडम्बना अभिव्यक्त गरिएको छ ।

त्यसै गरी निजकै 'मेरो इतिहास' मा वर्तमान कालका निष्क्रिय र विच्छृङ्खलित मानवहरूलाई लक्ष्य गरेर फुटेको ब्लाडरजस्तो, जीवन रहेको, सास गएको, विकृतिपूर्ण अनुहार नदेखाऊ भनेकोमा नौलो उपमानको प्रयोग देखिन्छ ।

कुमार नेपालको 'नौलो वर्ष' मा संवत्सरले ढोका घच्घच्याएको भन्नु; 'नयाँ वर्ष रोप्छ पलाँस मेरो हृदयमा' र 'गत–वर्षले हाँस्तै भरेथ्यो मेरो झोला मानौँ तीतेपातीको झोलले' इत्यादि भन्नुमा अभिव्यक्तिको नयाँ भङ्गिमा र रूपक तथा उत्प्रेक्षाको नयाँ उद्भावना छ ।

नूतन बिम्बहरूले सिगारिएको आद्योपान्त नव–अभिव्यजनाले टम्म भएको अप्रस्तुत विधानात्मक प्रतीकवादी कविताको उदाहरण रत्न थापाको 'सडक घुप्लुक्क मुख छोप्छ' लाई मान्न सकिन्छ । अचेतन सडक, रात र बादललाई चेतनधर्मले सम्पन्न पारी नूतन शिल्पको अभिव्यक्ति यसमा गरिएको छ । प्रतीकका सर्वश्रेष्ठ संयोजक मोहन कोइराला हुन्, जसको कवितामा गूढ चिन्तन र गम्भीर भावाभिव्यक्ति पाइन्छ । निजको खण्डकाव्य भनेहुने 'सूर्यदान' बिम्ब संयोजन, अर्थगम्भीर्य र दार्शनिकताको दृष्टिले प्रतीकवादको उत्तम उदाहरण बन्न गएको छ । पदयोजना, उक्तिवैचित्र्य र ध्वनिले सिगारिएको यो काव्य कहीं पनि गाढबन्धतामा शिथिल छैन । यसै गरी शङ्कर लामिछाने र पारिजातका प्रयोगहरूमा प्रतीकको सफल प्रदर्शन भएको छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रतीकवादमा प्रकृति मानवकै प्रतिमूर्ति बनेर प्रस्तुत हुन्छ । किनभने प्रस्तुतको माध्यमले अप्रस्तुतको प्रस्तुति नै यसको वैशिष्टय हो तर प्रकृतिचित्रणको नवीन प्रणाली यसमा पाइन्छ । जस्तो हिउँदको वर्णन गर्दा शङ्कर लामिछानेले अग्रज कविहरूको मार्गलाई छाडी नयाँ मार्ग र लक्ष्य रोजेका छन् । 'चूपचाप खडा बस्, युक्लिप्टस ! पर्वतको दापबाहिर फ्लिकिरहेछ धारिलो भई आज चूली । पर्सिस् कि पालो आयो ।' यहाँ हिउँद र युक्लिप्टस आगामी सङ्कट र मानवलाई संकेतित गर्ने लागेजस्ता प्रतीत हुन्छन् । त्यस्तै वर्षा र वसन्तको वर्णन गर्दा ऋतुको साङ्गोपाङ्ग वर्णन गर्ने वस्तुपरक वा वर्णनात्मक प्रणालीलाई छाडी यिनले कुनै खास कथ्यलाई थोरै शब्दमा सौन्दर्यको नवीन अन्वेषणसाथ प्रस्तुत गरिदिएका छन् ।

यौनवादी कवितामा यौनभावनाको खुला अभिव्यक्ति पाइन्छ । रमेश घितालको 'बिस्केट–जात्रा' यसको उदाहरण छ । यसमा जीवनमा कामको आधिपत्य र प्रमुखतालाई लक्ष्य गरी संभोगको रस लिई–लिईकन वर्णन गरिएको छ । 'उठेको बिस्केटको लिंगो निसास्सिदो अनन्त खाडीमा वीर्यदान गरिरहोस्, भो बाधा नहाल ।' जस्ता पंक्तिहरूले कविलाई कोकशास्त्रको भाषामा बोल्न कत्ति संकोच नभएको स्पष्ट छ । त्यस्तै 'एक खोंच' मा 'ऊ आफूलाई बंकयाउन सक्तिन, उसको ढोका–झ्यालमा खापा छैन । दैलो उदाङ्ग पाउँदा कुन चोरलाई पस्न मन लाग्दैन ? उ कसैलाई छेक्न सक्तिन, वाचाले बाँधिएकी छैन' जस्ता पंक्तिहरुद्वार निर्बन्ध यौनसुखको वकालत गरिएको छ । यसमा नेपाली तन्त्र–शास्त्रको आड किन नलिइएको होस्, तर हो यो रतिभावनाको खुला वर्णन ।

प्रतीकवादी कविताहरू केही मात्रामा दुर्बल र दोषपूर्ण पनि छन् । व्यक्तिगत सुख, सुविधा र साधनको अभावमा उत्पन्न कुण्ठाले गर्दा आक्रोश वा नैराश्यवश लेखिएका घोर वैयक्तिक र उन्मादग्रस्त कविता, यौन-बुभुक्षाले छटपटाएका कतिपय वासनाविह्वल छाडा कविता, दर्शनको गंभीर ज्ञान, स्वानुभव, चिन्तन, शब्दज्ञान, विषयज्ञान र भावविह्वलताविना नै लहडी तवरमा देखामिकी गर्दै अस्पष्ट र निरर्थक प्रतीकहरूको जञ्जाल बुनेर पाठकलाई चकित पार्ने ध्येयले लेखिएका अर्थ–न–बर्थका कतिपय तरङ्गीहरूले लेखेका कविता प्रतीकवादी धाराका दुर्बल र गुणहीन कविता हुन् । अस्पष्टता, दुरुहता र कठोर बौद्धिकता प्रतीकवादका सामान्य लक्षण हुन् । यही साधारणीकरणहीनता नै संभवतः प्रतीकवादको शक्ति र गुण हो । शायद कविको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

बौद्धिक तहमा पुगेर उसले बतुलेका प्रयुक्त–अप्रयुक्त, देशज, आध्यात्मिक, वैज्ञानिक, पौराणिक, प्राकृतिक क्षेत्रका प्रतीकहरूलाई बुझ्ने र अर्थ्याउने क्षमता उत्पन्न गरियोस् त दुरुह र अस्पष्ट प्रतीत हुने कविता पनि बोध्य हुन-सक्छन्, तर यो पाठकको हकमा ज्यादै दुष्कर कार्य हो। त्यसैले कठोर बुद्धिवादी कविता थोरैले, अझ शायद कविले मात्र बुझ्दछन्।

अन्तमा के भन्नु आवश्यक छ भने प्रतीकवाद नेपालीमा कुनै एक ठोस दर्शनमा बाँधिएको नभई एउटा शैलीको रूपमा लोकप्रिय (कवि समाजप्रिय) हुन गएको छ। नेपालीको आधुनिक कविताको शैली प्रतीकवादी शैली हो भन्न सकिन्छ। त्यसैले प्रगतिवादी भावसाधनसमेत यस शैलीमा हुन गएको छ।

छायावाद

नेपाली काव्यमा छायावादको चर्चा मौलिक नभई प्रासङ्गिक विषय मात्र हो। किनभने नेपालीमा यस वादले अपवादको रूपमा मात्र एक हातका औंलामा पनि गन्न नभ्याइने कविहरूलाइ आकृष्ट गर्‍यो र तिनले पनि छायावादको स्वल्प मात्रामा मात्र अभ्यास गरी अन्य प्रवृत्तिलाई अँगाले। यो स्वाभाविक पनि थियो। हिन्दीमा छावावादको युग समाप्त भई प्रगति-वाद, प्रयोगवाद र प्रपद्यवाद आइसकेपछि नेपालीमा केही कविहरूले छायावादी शैली र भावधाराको प्रयोग गर्ने प्रयास गरेका थिए। त्यति वेला छायावाद अतीतको विषय भइसकेको थियो र नेपाली कविहरू तत्कालीन ऐतिहासिक परिस्थितिवश क्रान्तिकारी तथा सामाजिकभाव अभिव्यक्त गर्न लागे। स्वयं छायावादीको रूपमा उदाएका कविहरू पनि राष्ट्रिय भावनाको अनुरूप कविता लेख्न थाले। हो, छायावादलाई स्वच्छन्दतावादको तात्पर्यमा लिने हो भने यो शैली र भावधारा नेपालीमा सबल देखिन्छ।

छायावादको आविर्भाव र कविताको विकासको धारालाई बुझ्न एउटा छोटो ऐतिहासिक सिंहावलोकन र तुलनात्मक दृष्टिले परिस्थितिको अध्ययन आवश्यक छ। कविको मानस–व्यापार युगको आर्थिक, राजनैतिक, दार्शनिक, सामाजिक, सांस्कृतिक र धार्मिक स्थितिको अनुरूप सक्रिय हुन्छ र त्यसको उपयुक्तता, अनुपयुक्तता र औचित्य–अनौचित्यकाप्रति क्रिया र प्रतिक्रिया जनाउन सगबगाउँछ। त्यसै कारणले आधुनिक कविताको विकास भारतमा त्यस ऐतिहासिक माक्रनुसार चाँडै भएन, जुन क्रमले यूरोपेली देश

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

र खास गरी इङ्गल्याण्डमा भयो र नेपालमा त्यस क्रमले भएन, जुन क्रमले भारतमा भयो । नव साहित्यको प्रारम्भ इङ्गल्याण्डमा इसाको पन्ध्रौं शताब्दीमा भयो, जब त्यहाँ व्यापक पुनर्जागरणको भावनाको प्रसार भएको थियो । इसाको अठारौं–उन्नाइसौं शताब्दोको औद्योगिक क्रान्तिको फलस्वरूप अंग्रेजी कविता रोमाण्टिक विद्रोहको नयाँ रूप लिएर अवतीर्ण भयो । यो नव–रोमाण्टिककाल ई. १७५० देखि लिएर १८२५ सम्म प्रमुख रूपमा रह्यो र १९३० सम्ममा ह्रासोन्मुख भयो । रोमान्टिसिज्म, प्रतीकवाद, रहस्यवाद, यथार्थवाद, अतियथार्थवाद आदि प्रवृत्तिहरू उत्पन्न भएर उनाइसौं शताब्दीको पुछारसम्ममा विकसित र विस्थापित भइसकेका थिए । भारतमा पुनर्जागरण-काल इसाको पन्ध्रौं–सोह्रौं शताब्दीमा भक्तिकाव्यधाराको रूपमा आयो, परन्तु अंग्रेजरूले आधिपत्य जमाएपछि त्यस भावधारामा गतिरोध आउन थाल्यो र रीतिवादको आविर्भाव भयो, जसमा सामन्तवादको दूषित र अस्वस्थ संस्कृतिको गन्ध थियो । ई. १८५७ को विद्रोहपछि राष्ट्रियता र पुनरुत्थानको भावना नयाँ रूप लिएर आयो । यसै समयदेखि हिन्दी साहित्यमा आधुनिक प्रवृत्तिको उदय भयो । १९१४ सम्ममा पराधीन भारतमा पनि विकास आशातीत रूपमा भयो र कविताको लागि पूँजीवाद र राष्ट्रिय भावनाको फलस्वरूप स्वच्छन्दतावादी (रोमाण्टिक) भावधाराको अभिव्यक्तियो द्वार खुल्यो र हिन्दीमा छायावाद आयो । नेपालमा यी दुवै देशहरूको विपरीत अनौठो ऐतिहासिक स्थिति र क्रम रह्यो । यहाँ इसाको अठारौं शताब्दीको उत्तरार्धमा श्री ५ पृथ्वीनारायण शाहको कान्तिपुर विजयपछि राष्ट्रिय संगठनद्वारा नेपाल राष्ट्रको निर्माण र जातीय भावनाको उत्पत्ति भयो । तदुपरान्त सुगौलीसन्धिको समयसम्म राष्ट्रिय सीमा–विस्तारको काम भयो । यसकालको आरम्भ नवोदित राष्ट्रिय भावनाको महत्त्वाकांक्षायुक्त उल्लास, अगाध आत्मविश्वास र 'मृत्वा वा प्राप्स्यसे स्वर्गं जित्वा वा भोक्ष्यसे महीम्' को शूरतापूर्ण बलिदानी भावको उद्वेलनको साथ भयो र कवितामा यत्किञ्चित् रूपमा वीरताको गुणगान गरियो तर उपसंहार अंग्रेजहरूबाट पराजित भै राश्ट्र–विनाशको भयवश अपमानजनक रूपमा सुगौली–सन्धि गर्न वाध्य हुनाको फलस्वरूप उत्पन्न नैराश्य र कुण्ठाको रूपमा भयो । राष्ट्राभिमानको भावना घाइते भयो, कवितामा मुखरित राष्ट्रियता र वीरताको स्वर अवरुद्ध भयो, नेपालीहरूको सीमाविस्तारमा लागेको ध्यान जो भएको जोगाउनतिर केन्द्रित भयो र कवितामा भक्तिधारा फुट्यो ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यसको केही विकास भइरहेको थियो तर यसै बीच दरबारको अवाञ्छनीय राजनैतिक दाउ-पेचको फलस्वरूप १०४ वर्षसम्मको एकतन्त्रीय शासनको जग बस्न गयो। राणाशासन स्थिर भएपछि सामन्तवादको चकचकी फैलियो र कविता भक्तिपरक अध्यात्मिक भावभूमिबाट ओर्लिई शृङ्गार वा रीतिवादको विलासपूर्ण भावसाधन गर्न थाल्यो। विश्व-युद्धमा नेपालीहरूले गरेको अद्भुत वीरता-प्रदर्शन र भारतमा भइरहेको राष्ट्रिय आन्दोलन तथा पुनर्जागरणको प्रभाव—यी दुई कारणहरूले गर्दा नेपालमा पनि पुनर्जागरणको भावना उत्पन्न भयो। शुक्रराज शास्त्री र उनका पिताको आर्यसमाजी प्रचार, आधुनिक शिक्षा पाएका युवकहरूको नवचेतनमा र प्रवासी नेपालीहरूको सुधारात्मक आह्वानले नेपाली कवितालाई प्रभावित पार्‍यो। लेखनाथलिखित 'सत्य—कलि-सम्वाद' ले वैदिक संस्कृतितर्फ र पौराणिक, नैतिक जीवनपद्धतितर्फ फर्कने आदर्शको सन्देश दियो। तर धरणीधरको 'नैवेद्य' र महानन्द सापकोटाको 'मन—लहरी' प्रभृतिले आधुनिक शिक्षा—दीक्षामा जोड दिंदै राष्ट्रिय भावना उद्दीप्त पारी सामाजिक सुधारको आह्वान गर्‍यो, साथै यिनबाट क्रान्तिको लागि पनि प्रेरणा मिल्यो। ई. १९३४ मा 'शारदा' पत्रिका प्रकाशित हुन थालेपछि अंग्रेजी कविताको अध्ययनको प्रभाव र प्रचलित शास्त्रीय र रूढिबद्ध शैलीदेखि मुक्त भई स्वच्छन्दतावादी भावधारा बगाउने रहरको फलस्वरूप देवकोटा र सिद्धिचरणबाट रोमाण्टिक भावाभिव्यक्ति हुन थाल्यो। कविताले एकछिन सामाजिक, राजनैतिक, आर्थिक उत्पीडनको चिन्ताबाट मुक्त भई मानसिक शान्ति र आह्लादको लागि प्रकृति र त्यसको सौन्दर्यको गान गर्‍यो। यसै बीच शुक्रराज, गङ्गालाल प्रभृति शहीदहरू बलिदान भए, कैयौं देशभक्त नेपालीहरूको सर्वस्व हरण गरियो र केही विर्वासित गरिए। कवि सिद्धिचरण र व्यथित जेल परे। यी घटनाहरूको नेपाली कवितामा प्रभाव परेपछि प्रतीकको माध्यमले आत्मपीडाको अभिव्यक्ति हुन थाल्यो। कविहरू व्यथित, पीडित र निराश भए, तिनमा कुण्ठा र दैन्य आयो। यो स्थिति रहस्यवादी भावसाधना र छायावादी अभिव्यञ्जनाप्रणाली दुवैको लागि उपयुक्त थियो। व्यथितबाट 'विरहको रात' जस्तो रहस्यवादी कविता जन्मियो। छायावादको प्रस्तुतको स्थानमा अप्रस्तुतको प्रयोग गर्ने, जडमा चेतनको आरोप गर्ने कोमल शैलीको उपयोग पनि निजबाट भयो। सिद्धिचरणलाई नैराश्य र दैन्यको भावनाले धेरै काल घेरिरहन पाएन। जीवनदेखि पलायन गरी प्रकृतिजगत्‌मा रम्ने रोमाण्टिक, व्यक्तिवादी जीवन·

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

दृष्टिलाई छाडी उनी जीवनको कठोरतासित जुध्ने संघर्षवादी कवि बने र विद्रोह र क्रान्तिका गायक भई सामूहिक भावोपासना गर्न थाले। उनको प्रकृति-दर्शन सौन्दर्यात्मक थियो तर उनी अब कुरूपता, निरीहता, हीनता र राणाशासनसाथि प्रहार गर्ने क्रान्तिकारी कवि भए। निर्भीकता र आत्मविश्वासलाई अङ्गाली उनले भने– 'रोई–रोई बाँच्नु पुग्यो अब, हाँसी–हाँसी मर्नु सिकूँ, रूखमा जुण्डिनलाई डोरी ओठ गरमले चुम्न सकूँ।' राजनीतिमा सिद्धिचरण र व्यथितपछि चाख लिएका देवकोटाले समेत वेदनावादी नैराश्यपूर्ण भावोपासना, प्राचीन युगको गुणगान र प्रकृतिको आह्लादमय सौन्दर्यक चित्रण गर्ने आफ्नो भावलोक वा 'हस्तिहाडको बुर्जा' बाट निस्की सामाजिक दुरवस्था देखाउने प्रबन्ध काव्य, राजनैतिक जागरण ल्याउने क्रान्तिगीत र सामाजिक, आर्थिक र राजनैतिक विडम्बना देखाउने व्यंग्य कविता लेख्नथाले। देवकोटाको प्रकृतिदर्शनमा संस्कारगत वेदान्तदर्शन र वर्डस्वर्थको प्रकृति-प्रदर्शनको प्रभावस्वरूप अध्यात्मवादी भावना निहित थियो। हिन्दीमा जुन रोमाण्टिक भावव्यञ्जना शैली र अध्यात्मवादी दृष्टिकोणको फलस्वरूप छायावाद आएको थियो, देवकोटामा ती दुवै कुरा संक्रान्त थिए र उनको मानसिक अवस्था पनि छायावादी भावसंग्रहको अनुकूल थियो। उनका तत्कालीन रचनाहरूमा यत्रतत्र छायावादका तत्त्वहरू पाइन्छन् तापनि उनले एकाग्रभावले त्यसको उपासना गरेनन्, किनभने देशको स्थितिको आग्रह वेग्लै थियो र रूनको छायावादको व्यक्तिनिष्ठतालाई छाडी सामाजिक कविको उत्तरदायित्वको निर्वाह गरे। यसै कालमा हिन्दी–साहित्यको देन बनेर आएका भवानी भिक्षु र प्रेमराजेश्वरीबाट छायावादका केही प्रयोग भए। हिन्दीमा इ० १९३४ ताक छायावाद ह्रासोन्मुख भइसकेको थियो र त्यहाँ प्रगतिवाद, प्रयोगवाद र प्रपद्यवादको स्वर मुखरित हुन लागेको थियो। भिक्षु र व्यथित पनि क्रमशः सामाजिक विषमता र राजनैतिकतालाई पृष्ठभूमि बनाई अगाडि बढ़े। भिक्षुलाई छायावादको शैली र आध्यात्मिक अनुभूति छाड्न मन लागेन। तर व्यथितको अन्तस्करण क्रान्तिचेतना र विद्रोहले भरिएको हुँदा उनले विस्तार–विस्तार रहस्यवादी आध्यात्मिक दर्शनलाई त्यागी सांख्यदर्शनको आधारमा प्रकृति–पुरुषवादलाई ग्रहण गरी भौतिकवादी भावसाधना गर्न थाले। उनले राजनैतिक विचारधारा समाजवादी लिए र प्रगतिवादको स्वर सन्धान गरे। शैलीमा प्रतीकवादको समन्वय राखे। यसरी नैराश्य र कुण्ठाको शिकार बने तापनि हाम्रा कविहरूले

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

छायावादको आत्मकेन्द्रित प्रकृतिपरक अध्यात्मदर्शनलाई लिएर धेरै समयसम्म भावसाधना गरेनन् वा गर्न भ्याएनन् जब कि हिन्दीमा पुग-नपुग २० वर्षसम्म यसको प्रयोग व्यापक रूपमा भइरह्यो। नेपाली कविहरूले शीघ्र नै समाज र राष्ट्रको अवस्थाअनुसार क्रान्ति र सुधारको सन्देश दिनथाले। यसै बीच रिमालको कारणले गद्य कविताको प्रचार-प्रसार भयो र कविताको शैलीमा नौलो परिवर्तन आयो। यस संक्रमण कालमा एकसाथ विविध शैली र भावधारा प्रयुक्त र व्यक्त भए।

छायावादलाई पूँजीवाद र राष्ट्रियताको काव्य भनिन्छ। नेपालमा पूँजीवादको समस्या उत्पन्न भएको थिएन। यहाँ सामन्तवादकै साम्राज्य थियो। त्यसैले छायावाद यहाँ प्रसङ्गवश आयो र पूर्णरूपले स्थापित र प्रचारित हुन सकेन।

छायावादको उत्पत्ति

छायावादको उत्पत्तिलाई लिएर परस्पविरोधी मतहरू हिन्दी-साहित्यमा व्यक्त हुन गएका छन्। कोही यसलाई द्विवेदीयुगीन स्थूल व्यञ्जना प्रणालीप्रति सूक्ष्म व्यञ्जनाप्रणालीको विद्रोह मान्दछन् र यसलाई हिन्दी कविताको स्वाभाविक विकासको परिणाम सिद्ध गर्छन्। आरसीप्रसाद सिंह, विनयमोहन शर्मा, प्रभाकर माचवे यस विचारका छन्।

डा० हजारीप्रसाद द्विवेदीको मतमा हिन्दीमा छायावादी कविताको मूल प्रेरणा इङ्गल्याण्डको रोमाण्टिक भावधारा र इसाई सन्तहरूको रहस्यवादी साधना थियो।

आचार्य रामचन्द्र शुक्लको विचारमा छायावाद यूरोपेली साधकहरूको रहस्यात्मक वाणीमा निहित थियो। बङ्गालमा उक्त वाणीको आधारमा ब्रह्मसमाजमा जुन गीतहरू प्रचलित थिए, तिनलाई छायावादी भनियो। धार्मिक क्षेत्रबाट ग्रहण गरी यसको प्रयोग रवीन्द्रनाथ ठाकुरले गरे। निजको 'गीताञ्जली' को प्रभावबाट हिन्दीमा छायावाद आयो।

प्रो० शम्भुनाथजस्ता कतिपय विद्वान्हरूले तटस्थभावले विचार गरी के निर्णय दिएका छन् भने छायावाद एकातिर भारतमा उत्पन्न पूँजीवादजनित वैयक्तिक भावना, परम्परागत अध्यात्मवादी भावनाको उन्मेष, राष्ट्रिय भावना र अर्कोतिर अंग्रेजी तथा बङ्गला साहित्यको प्रभाव श्रौ

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

द्विवेदी युगीन स्थूल इतिवृत्तात्मकताको स्थानमा आन्तरिक सौन्दर्यको सूक्ष्म अभिव्यक्तिको आकांक्षाको परिणाम हो। यो निर्णय तथ्यपूर्ण छ। किनभने कुनै वाद आफ्नो भूमिको स्थितिको अनुकूल नभईकन केवल विदेशी प्रभावको भरमा व्यापक र दूरगामी रूपमा फैलिन सक्तैन र अर्कोतिर आफूभन्दा समृद्ध साहित्यको सम्पर्कमा आएपछि कुनै साहित्य यिनबाट अप्रभावित रहन सक्तैन। यसै कारणले छायावाद आयो र बीस वर्षसम्म त्यसको प्रयोग भयो।

छायावादको मान्यता

जयशङ्कर 'प्रसाद'

'कविताको क्षेत्रमा पौराणिक युगको कुनै घटना अथवा देश--विदेशका सुन्दरीको बाह्यवर्णनदेखि भिन्न जब वेदनाको आधारमा स्वानुभूतिमय अभिव्यक्ति हुन थाल्यो, तब हिन्दीमा त्यसलाई छायावादको नामले अभिहित गरियो।'

प्रसादका विचारमा वेदनाको छायामा कविको अनुभूतिको अभिव्यक्ति छायावाद हो।

महादेवी वर्मा:

'काव्य जब प्रकृतिको आधार लिएर हिँड्छ, तब कल्पनामा सूक्ष्म रेखा-हरूको बाहुल्य औ दीप्त रङ्गहरूको फैलावट स्वाभाविक रहनेछ। छायावाद तत्वत: प्रकृतिको बीचमा जीवनको उद्गीथ हो।'

'छायावादले कुनै रूढिगत अध्यात्म वा वर्गगत सिद्धान्तहरूको संचय नदिई हामीलाई केवल समष्टिगत चेतना औ सूक्ष्मगत सौन्दर्य-सत्तातिर जागरूक गरिदिएको थियो, त्यसैले यसलाई यथार्थ रूपमा ग्रहण गर्नु हाम्रो लागि कठिन भयो।

मुकुटधर पाण्डेय:

'छायावादको क्रीडाङ्गन आध्यात्मिक भूमि हो, जीव र परमलाई लिएर नै त्यसले जीवन धारण गर्छ। प्राकृतिक दृश्य औ घटनाहरू छायावादका प्रिय सामग्री हुन्। ती सांकेतिक रूपले अदृश्य तथा अव्यक्तको प्रकाशनमा साहाय्य दिन्छन्। यथार्थमा छायावाद भावराज्यको वस्तु हो। त्यसमा केवल संकेतद्वारा नै काम लिइन्छ। भाषा त्यसमा भावप्रकाशनको एक गौण साधन हो। यदि यो भनियोस् कि यस्ता रचनाहरूमा शब्द आफ्नो

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

स्वाभाविक मूल्यलाई फालेर सांकेतिक चिह्न मात्र हुन्छन् त कुनै अत्युक्ति नहोला ।'

रामकुमार वर्मा:

'छायावाद वास्तवमा हृदयको एक अनुभूति हो । त्यो भौतिक संसारको क्रोडमा पसेर अनन्त जीवनको तत्त्व ग्रहण गर्छ औ उसलाई हाम्रो वास्तविक जीवनसित जोडेर हृदयमा जीवनको प्रति एक गहिरो सम्वेदना र आशावाद प्रदान गर्छ । उच्चकोटिको कल्पना, प्रकृतिका रहस्यहरूको उद्घाटन, सुख-दु:खको एक तीव्र संवेदना, सौन्दर्यको एक आलोकमय दृष्टिकोण औ चित्रात्मकता छायावादका विभूतिहरू हुन् ।'

छायावादको विशेषता

(१) यसमा आत्माभिव्यक्तिको प्रधानता हुन्छ ।

(२) यसमा आध्यामिकताको बोध र भावुकताको साथै प्रौढ बौद्धिकता हुन्छ ।

(३) यसमा प्रकृतिमा मानवीय चेतनाको आरोप हुन्छ ।

(४) यसमा निराशा, दु:ख, वेदना र मानसिक आह्लादको अभिव्यक्ति हुन्छ र नियतिवादको प्रधानता हुन्छ ।

(५) यसमा समष्टिबाट निरपेक्ष भई पृथक् भएर आत्मलीन हुने प्रवृत्ति पाइन्छ र विषयवस्तुमा विषयी मानसको आरोप हुन्छ ।

(६) करुणा, अहिंसा र राष्ट्रियताको चित्रण यसमा गरिएको हुन्छ ।

(७) यसमा जीवन र जगत्देखि उदासीनता, अलौकिक शक्तिप्रति आकर्षण र मानस वा सहज सौन्दर्यको उपासना हुन्छ ।

(८) यसमा पदलालित्य, स्वर-झङ्कार, लाक्षणिकता, ध्वन्यात्मकता र उक्तिसौन्दर्य हुन्छ ।

(९) यसमा लौकिक र अलौकिक प्रेमाश्रित मिलन र विरहको अनुभूति हुन्छ ।

हिन्दीमा छायावादको ह्रास

छायावादसित जीवनको लागि कुनै ठोस र स्थिर दर्शन थिएन,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यथार्थको कठोर सत्यसित जुध्ने रुचि र युगको आह्वानलाई सुन्ने उत्सुकता थिएन, त्यसैले यो धेरै काल टिक्न सकेन । जति–जति राष्ट्रिय आन्दोलन व्यापक र प्रखर हुँदै गयो, स्वतन्त्रता र प्रजातन्त्रको भावना प्रबल हुँदैगयो; सङ्घर्ष र क्रान्तिको कोलाहल फिँजिदैँगयो अनि जब पूँजीवाद र साम्राज्य-वादजनित नयाँ समस्याहरू प्रष्ट भए, त्यहाँ छायावादको सङ्कीर्णता, अकर्मण्यता र युगबोधहीनता पनि प्रष्ट भए । अनि युगानुकूल भावव्यञ्ज-नाको लागि मार्ग र लक्ष्यपरिवर्तन आवश्यक भयो र हिन्दीमा छायावादको अन्त्य भयो ।

रहस्यवाद

जयशङ्कर 'प्रसाद':

'काव्यमा आत्माको सङ्कल्पनात्मक मूल अनुभूतिको मुख्य धारा रहस्यवाद हो ।'

महादेवी वर्मा:

'प्रकृतिको अनेक रूपताको कारणमाथि एक मधुरतम व्यक्तित्वको आरोपण गरी उसको निकटमा आत्मनिवेदन गरिदिनु यस काव्यको अर्को सोपान बन्यो, जसलाई रहस्यमय रूपको कारणले गर्दा नै रहस्यवादको नाम दिइयो ।'

रामकुमार वर्मा:

'रहस्यवाद जीवात्माको त्यस अन्तर्निहित प्रवृत्तिको प्रकाशन हो, जसमा दिव्य र अलौकिक शक्तिले आफ्नो शान्त र निश्छल सम्बन्ध जोर्न चाहन्छ ।'

केसरीकुमार:

'प्रत्येक पदार्थमा चेतनाको बोध छायावाद हो र यस चेतनाको साथ विश्वचेतनाको ऐक्यको अनुभूति रहस्यवाद हो ।'

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल:

'जो चिन्तनको क्षेत्रमा अद्वैतवाद हो, त्यही भावना, जुनले काव्यको अन्तर्गत मानव र उसका परिस्थितिहरू अथवा जगत्‌लाई निराकार र

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सर्वव्यापी ईश्वरको घनिष्ठ सम्बन्धमा चित्रित गर्ने प्ररणा दिन्छ, रहस्यवाद कहलाउँछ।'

—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल

छायावाद जतिसुकै असामाजिक भए पनि त्यसमा पार्थिव अनुराग र प्रणयको गुञ्जन पाउन सकिन्छ। किनभने त्यसमा आलम्बन लौकिक पनि हुन्छ। परन्तु रहस्यवाद अपार्थिव, अमांसल अतएव अगोचर उपास्यलाई आलम्बन बनाएर अभिसार गर्छ। त्यसको गतिमा नीरवता, अभिव्यक्तिमा नैश रहस्यमयता र भावोच्छ्वासमा मूक विह्वलता र कातरता निहित हुन्छ। अतएव यदि आचार्य शुक्लले दर्शनको क्षेत्रमा जसलाई अद्वैत भनिन्छ, कविताको क्षेत्रमा त्यसलाई रहस्यवाद भनिन्छ भनेका छन्भने ठीकै भनेका छन्।

रहस्यवादको उत्स

रहस्यवाद दर्शनको क्षेत्रबाट काव्यमा आएको हो। आत्माभिव्यक्तिको उपयूक्त माध्यम भएकोले कविताने यसको क्रीडाभूमि भयो। रहस्यवादको चर्चा र त्यसको उपासनापद्धतिको विकास इस्लामी–दर्शनमा भएको भए तापनि अद्वैतवादी दर्शनलाई मान्ने भारतीय दर्शनमा पनि रहस्यवादका सूत्र-हरू पाइन्छन्। त्यसैले रहस्यवादका हिन्दी कविहरू सूफी दार्शनिक वा रहस्यवादी इसाई दार्शनिकहरूको प्रभावको चर्चा गर्दा उतर्सिन्छन् र हिन्दी कवितामा रहस्यवादको आगमनलाई आफ्नै भारतीय चिन्तनको प्रतिफल सिद्ध गर्ने चेष्टा गर्छन्। यसो गर्दा उनीहरू वेद र उपनिषद्सम्मको यात्रा गर्दछन् र यस यात्राबाट उनीहरूलाई मनोवाञ्छित फल पनि प्राप्त हुन्छ। किनभने यी दुवै थरी ग्रन्थहरूमा अज्ञात र अज्ञेय सत्ताको साथ मानवीय सम्बन्ध-स्थापनाका अनेक स्थलहरू छन्।

ऋग्वेदको एउटा ऋचा यस्तो छ—

"स न: पितेव सूनवेऽग्ने सूपायनो भवा
स च स्वान: स्वस्तये।"

यसमा परमात्मा र मनुष्यको बीच जनक र सन्ततिको सम्बन्ध देखाएको छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

"द्वा सुपर्णौ सयुजौ, समानं वृक्षं परिषस्वजाते
तयोरेक: पिप्पलं स्वाद्वत्ति, अनश्नन्नन्यो अभिचाकशीति ।"

यसमा पक्षीको रूपकद्वारा संसारमा लिप्त आत्मा र निर्लिप्त परमात्माको परिचय दिइएको छ ।

उपनिषद्मा परमात्मालाई प्रतिपादित गर्न रहस्यमय भाषाको प्रयोग गरिएको छ । जस्तै —

"पूर्णमद: पूर्णमिदं पूर्णात् पूर्णमदुच्यते
पूर्णस्य पूर्णमादाय पूर्णमेवावशिष्यते ।"

यस रहस्यवादी उपासना–प्रणालीलाई प्रथमत: नाथसम्प्रदाय र सिद्ध सम्प्रदायका सन्तहरूले लोक–भाषामा प्रचारित गरे । आधुनिक हिन्दी कवितामा रहस्यवादको व्यापक प्रयोग इसाई सन्तहरूका वाणी र रवीन्द्रनाथ ठाकुरका कविताहरूको प्रभाव तथा प्रेरणाबाट भयो । रहस्यवाद छायावादकै समानान्तर भएर चल्यो ।

छायावादले अप्रस्तुत विधान र जडमा चेतनधर्मको आरोप गऱ्यो तर त्यसमा लोकपरक अनुराग र हर्षविवाद व्यक्त भयो । परन्तु रहस्यवादको आलम्बन आत्मा र परमात्मा भएर त्यो ज्यादै धूमिल, ज्यादै सूक्ष्म र ज्यादै रहस्याधायक अनि अलौकिक भयो । यसरी छायावादको भावलोक प्रकृति भयो तर रहस्यवादको भावलोक अध्यात्मलोक ।

केशरीकुमारको विचारमा आत्मा र विश्वात्माको एकीकरणसम्बन्धी मान्यतामा शङ्करको अद्वैतवादसित एकमत भए पनि कवितामा अवतरित रहस्यवादमा यो ऐक्यानुभूति बोधपूर्ण र प्रेमाश्रित हुन्छ, जब कि अद्वैतवादमा अभेदपूर्ण र ज्ञानाश्रित हुन्छ । रहस्यवादको विशेषतालाई महादेवी वर्माले यसरी स्पष्ट गरेकी छन्:

'रहस्यवादले पराविद्याको अपार्थिवता लियो, वेदान्तको र अद्वैतको छायामात्र ग्रहण गऱ्यो, लौकिक प्रेमको तीव्रता उधारो लियो र यी सबैलाई सांकेतिक दाम्पत्य भाव–सूत्रमा बाँधी एक अनौठो स्नेहसम्बन्धको सृष्टि गऱ्यो, जसले मनुष्यको हृदयलाई पूर्ण अवलम्ब दिनसक्यो, पार्थिव प्रेमभन्दा माथि उचाल्न सक्यो, हृदयलाई मस्तिष्कमय र मस्तिष्कलाई हृदयमय बनाउन सक्यो ।'

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

रहस्यवादको भाव विभावपक्ष

केशनी कुमारः

'संक्षेपमा व्यापक सौन्दर्यानुभूति, प्रेमोपासना, अन्तर्जगत्को ऐक्य, तीव्र विरह, वेदना र संलिष्ट जीवन-दर्शन रहस्यवादको भावपक्ष हो र प्रतीक शैली, सान्ध्य-भाषा एवं लाक्षणिक अलङ्कार उसको विभावपक्ष हो।'

यसरी रहस्यवादको अनुभूति प्रेममूलक हुन्छ। जीवको ब्रह्मसितको प्रेमपरक सम्बन्धको अनुमान नै रहस्यवाद हो। शरीरधारी जीवको अशरीरी ब्रह्मसितको यो प्रेम-संकेतद्वारा नै व्यक्त हुन्छ। त्यसैले यसको अभिव्यक्ति-शैली प्रतीकात्मक हुन्छ।

रहस्यवादको भेद

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल आदि विद्वान् रहस्यवादका तीन भेद बताउँछन्—

(१) ज्ञानात्मक,
(२) भावात्मक,
(३) साधनात्मक।

स्परजन आदि पाश्चात्य विद्व यसमा प्रयुक्त भाव-सामग्रीको छ भेद गर्दछन्—

(१) सौन्दर्य रहस्यवाद,
(२) भक्तिपरक रहस्यवाद,
(३) दर्शनपरक रहस्यवाद,
(४) प्रकृति रहस्यवाद,
(५) प्रेम रहस्यवाद,
(६) शिशु रहस्यवाद।

रहस्यवाद पूर्वीय वा पाश्चात्य कुनै पनि दर्शनमा एक स्थितिविशेषमा उत्पन्न हुने धारा हो। जब समाजले समुन्नत पारेको संस्कृति र सभ्यताको पतन हुनजान्छ, दार्शनिकहरू जब बुद्धि र तर्कको सहयोगले परिस्थितिसित सामञ्जस्य स्थापित गरी समाजलाई पथप्रदर्शन गर्न असमर्थ हुनजान्छन्,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

तब उनीहरू समाज र सङ्घर्षदेखि विमुख भई पलायनवादी आत्मकेन्द्रित भावोपासना गर्न थाल्छन् । यस्तै स्थितिमा रहस्यवाद आउँछ ।

नेपाली कवितामा रहस्यवादी भावसाधनाको लागि प्रथम क्रान्तिकारी वर्गको दमन र हत्याको काल उपयुक्त भएको थियो । किनभने यो काल नैराश्य र वेदनाको काल थियो । यस्तो वेलामा प्रतीक शैलीमा रहस्यवादी उपासना गरेर कविहरू मनलाई शान्ति दिन पाउँछन् । यसैले केदारमान व्यथित, प्रेमराजेश्वरी थापा र भिक्षुका केही कवितामा रहस्यवाद व्यक्त हुन गयो । तर यो स्थिति धेरै काल रहेन । किनभने हाम्रा कविहरू लोकविमुख रहस्यात्मक भावको वैयक्तिक साधनामा लागिरहनुको साटो क्रान्तिको नेतृत्व गर्न अगि सरे । उनीहरूलाई आत्मा र परमात्माको विरह र मिलनको गीत गाइरहन लामो अवकाश नै रहेन । उनीहरू त चाँडै नै राष्ट्रिय स्थिति र जन–आकांक्षाको अनुरूप सामाजिक, राजनैतिक र आर्थिक क्रान्तिको आह्वान गर्न दत्तचित्त भए । त्यसैले छायावाद झैं रहस्यवाद पनि नेपालीमा फस्टाउन सकेन । रहवादको अन्वेषण नै गर्ने हो भने लेखनाथ र देवकोटामा पनि त्यो पाउन सकिन्छ । तर हिन्दीको कोटिको प्रेमात्मक रहस्यवाद यिनीहरूमा छैन । त्यो व्यथितमा छ, उनीभन्दा बढी भिक्षुमा छ र सबभन्दा बढी प्रेमराजेश्वरी थापामा, जसलाई नेपालीकी महादेवी वर्मा भने हुन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यस ग्रन्थलाई तयार पार्न सहायता लिइएका ग्रन्थहरू

१ ध्वन्यालोक
२ दशरूपक
२ नाटचसूत्र
४ साहित्यदर्पण
५ रसगङ्गाधर
६ काव्यप्रकाश
७ वक्रोक्तिजीवित
८ काव्यादर्श
९ संस्कृत साहित्य का इतिहास—पं० बलदेव शास्त्री
१० अरस्तुका काव्यशास्त्र —डा० नगेन्द्र
११ विचार औ विश्लेषण — " "
१२ आदर्श निबन्ध — डा० केशनीप्रसाद चौरसिया
१३ हिन्दी के कवि और काव्य —
१४ हिन्दी निबन्धावली —
१५ रूपक रहस्य — श्यामसुन्दरदास
१६ शास्त्रीय समीक्षाके सिद्धान्त — डा० गोविन्द त्रिगुणायन
१७ Principles of Literary Criticism — I. A. Richard
१८ Hisotry of English Literature—
१९ Classical background of English Criticism
२० An introduction to the study of English Literature —Hudson
२१ Greek Tragedies + F. L Lucas
२२ World drama — Nicol
२३ झयालबाट —ईश्वर बराल
२४ सयपत्री — " "

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

२५ यस्तो पनि —कमल दीक्षित
२६ कालो अक्षर — " "
२७ समालोचनाको सिद्धान्त —यदुनाथ खनाल
२८ साहित्यप्रदीप —पं० सोमनाथ सिग्देल
२९ स्रष्टा र साहित्य — उत्तम कुँवर
३० साझा कथा —
३१ साझा एकाङ्की —
३२ केही नेपाली नाटक — हृदयचन्द्रसिंह प्रधान
३३ पाँचसय वर्ष — बालकृष्ण पोखरेल
३४ घोत्ल्याइँ — तानासर्मा
३५ चिसो चूल्हो — बालकृष्ण सम

पत्रिका

अवन्तिका — समालोचना अङ्क
रूपरेखा — " "
नौलो पाइलो —पाएजति
प्रगति — "
शारदा — "
युगवाणी — "
आलोचक — "

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

छात्रछात्रा तथा अन्य पाठकोपयोगी केही समालोचना कृतिहरू

आख्यानको उद्भव	१६।५०	डा. ईश्वर बराल
कालो अक्षर	८।५०	कमल दीक्षित
केही सृष्टि : केही दृष्टि	२०।७०	नरेन्द्र चापागाईं
नेपाली उपन्यास र उपन्यासकार	७२।–	कृष्णचन्द्रसिह प्रधान
नेपाली साहित्यका केही पृष्ठ	४६।४०	डा. दयाराम संभव
पन्ध्र तारा र नेपाली साहित्य	२०।७०	कृष्णप्रसाद पराजुली
पूर्वीय समालोचना सिद्धान्त	२१।६०	हेमाङ्गराज अधिकारी
कविता चर्चा	१५।६०	डा. कुमारबहादुर जोशी
साहित्यको रूपरेखा	२१।९०	टङ्कप्रसाद न्यौपाने
सम र समका कृति	२४।३०	तानासर्मा
सिर्जना र मूल्याङ्कन	२२।५०	अभि सुवेदी

साझा प्रकाशन

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal